مجلة

جامعة القدس المفتوحة

للأبحاث والدراسات

توجه المراسلات والأبحاث على العنوان الآتي:

رئيس هيئة تحرير مجلة جامعة القدس المفتوحة

جامعة القدس المفتوحة

ص. ب: ٥١٨٠٠

هاتف: ٢٩٨٤٤٩١ -٠٢

فاكس: ٢٩٨٤٤٩٢ -٠٢

بريد الكتروني: ***hsilwadi@qou. edu***

التصميم الجرافيكي والإنتاج

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة القدس المفتوحة

هاتف: ٢٩٥٢٥٠٨ -٠٢

قواعد النشر والتوثيق

تنشر المجلة البحوث والدراسات الأصلية المرتبطة بالتخصصات العلمية لأعضاء الهيئة التدريسية والباحثين في جامعة القدس المفتوحة وغيرها من الجامعات المحلية والعربية والدولية، مع اهتمام خاص بالبحوث المتعلقة بالتعليم المفتوح، وتقبل أيضا الأبحاث المقدمة إلى مؤتمرات علمية محكمة والمراجعات والتقارير العلمية وترجمات البحوث.

يرجى من الأخوة الباحثين الراغبين في نشر بحوثهم الاقتداء بقواعد النشر والتوثيق الاتية:

١. تُقبل الأبحاث باللغتين العربية والإنجليزية.

٢. أن لا يزيد حجم البحث عن ٣٢ صفحة «٧٥٠٠» كلمة تقريبا بما في ذلك الهوامش والمراجع.

٣. أن يتسم البحث بالأصالة ويمثل إضافة جديدة إلى المعرفة في ميدانه.

٤. يقدم الباحث بحثه منسوخا على «CD» أو عبر البريد الالكتروني مع ثلاث نسخ مطبوعة منه، غير مسترجعة سواء نشر البحث أم لم يُنشر.

٥. يرفق مع البحث خلاصة مركزة في حدود «١٠٠- ١٥٠» كلمة. ويكون هذا الملخص باللغة الإنجليزية إذا كان البحث باللغة العربية ويكون باللغة العربية إذا كان البحث باللغة الإنجليزية.

٦. ينشر البحث بعد إجازته من محكمين اثنين على الأقل تختارهم هيئة التحرير بسرية تامة من بين أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث داخل فلسطين وخارجها على أن لا تقل رتبة المحكم عن رتبة صاحب البحث.

٧. أن يتجنب الباحث أي إشارة قد تشير أو تدلل على شخصيته في أي موقع من البحث.

٨. يزود الباحث الذي نشر بحثه بنسخة من العدد الذي نشر فيه، بالإضافة إلى ثلاث مستلات منه.

٩. تدون الإحالات المرجعية في نهاية البحث وفق النمط الآتي: إذا كان المرجع أو المصدر كتابا فيثبت اسم المؤلف، عنوان الكتاب أو البحث، اسم المترجم أو المحقق (مكان النشر، الناشر، الطبعة، سنة النشر) الجزء أو المجلد، رقم الصفحة، أما إذا كان المرجع مجلة فيثبت المؤلف، عنوان البحث، اسم المجلة، عدد المجلة وتاريخها، رقم الصفحة.

١٠. ترتب المراجع والمصادر في نهاية البحث «الفهرس» حسب الحروف الأبجدية لكنية/ عائلة المؤلف ثم يليها اسم المؤلف، عنوان الكتاب أو البحث، (مكان النشر، الناشر، الطبعة، سنة النشر) الجزء أو المجلد.

١١. بإمكان الباحث استخدام نمط APA» Style» في توثيق الأبحاث العلمية والتطبيقية، حيث يشار إلى المرجع في المتن بعد فقرة الاقتباس مباشرة وفق الترتيب الآتي: «اسم عائلة المؤلف، سنة النشر، رقم الصفحة».

المحتويات

الأبحـــــاث

الأبحاث

صورة اللاجئ الفلسطيني
في شعر هارون هاشم رشيد
ديوان «مع الغرباء» نموذجاً

د. نجية فايز الحمود*

* أستاذ مساعد في الأدب والنقد/ كلية التربية/ فرع جنين/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

شكّلت القضية الفلسطينية محوراً أساسياً من محاور الشعر الفلسطيني، الذي رصد أبعاد القضية وأحداثها عبر التاريخ، داخل الوطن وخارجه، وسجل أحداثها ومعاناة شعبها، وتشتتهم في المخيمات والكهوف، وقد كثر الشعراء الذين تحدثوا عن قضية اللاجئين الفلسطينيين ومعاناتهم، ويتمحور موضوع هذه الدراسة حول (صورة اللاجئ الفلسطيني في شعر هارون هاشم رشيد- ديوانه «مع الغرباء» نموذجاً) ، قدمت فيه لمحة موجزة عن مسيرة حياة هذا الشاعر، الذي عاصر أحداث النكبة، وعايش اللاجئين وظروفهم القاسية، فكان شعره يعتصر ألماً وحزناً على فلسطين وشعبها، ثم تحدثت عن الحالة الاجتماعية للاجئين في شعره، وعن إصراره على العودة والمقاومة، وبيّنت حنين الشاعر الدائم إلى وطنه.

وقد اتَّبعت في دراستي هذه المنهج التحليلي الأدبي، الذي يعتمد على دراسة الظاهرة من خلال الأشعار التي نظمها الشاعر- اللاجئ- في اللاجئين ومعاناتهم في غربتهم.

Abstract:

The Palestinian issue formed a major part in the Palestinians poetry topics which talk about the dimensions of the Palestinian issue and its events during the history inside the country and outside it. It also records its events, its peoples' suffering, their Diasporas in the camps and caves. There were many poets who talked about the Palestinian refugees' issue and their suffering. This study focuses on the (Image of the Palestinian refugee in Haroon Hashem Rasheed's Poetry) in his collection of poems "Al- Ghoraba" as an example.

The study gives a brief hint about the poet's life who was a contemporary of Al Nakba events and he lived through its difficult situation. It was full of sadness on Palestine and its people. Then, it talks about the refugee's social situation in Rashid's poetry and his assertion to return and struggle. Then, it talks about the poet's longing for his homeland.

In this study, I followed the literary analytic approach which depends on studying the phenomenon through the poetry written by the poet which talks about the refugees and their suffering in their exile.

لمحة موجزة عن مسيرة حياة الشاعر هارون هاشم رشيد:

شاعر فلسطيني من مواليد مدينة غزة عام ١٩٢٧، أنهى المرحلة الابتدائية والثانوية فيها عام ١٩٤٧م، «وبعد حصوله على الدبلوم العالي لتدريب المعلمين من كلية غزة، عمل في سلك التعليم حتى عام ١٩٥٤» [١]، ثم عمل مديراً لمكتب «إذاعة صوت العرب بغزة سنة ١٩٥٤م»، ثم مندوباً لمنظمة التحرير الفلسطينية في قطاع غزة سنة ١٩٦٧م [٢].

رحل الشاعر عن غزة قسراً بعد حرب ١٩٦٧م، حين أجبرته السلطات الإسرائيلية على الخروج منها، متجهاً إلى القاهرة؛ ليعمل ممثلاً لفلسطين في جامعة الدول العربية [٣]، ثم «شغل مدير تحرير مجلة شؤون عربية التي تصدرها الجامعة العربية، شارك في تحرير الصحف العربية، التي صدرت في غزة بعد النكبة، مثل غزة، واللواء، والرقيب، والوطن العربي» [٤].

نشأ الشاعر في أسرة محبة للأدب والمطالعة، وعملت على تشجيع أبنائها وتنشئتهم تنشئة علمية، فأخوه الأكبر علي كان شاعراً، وله العديد من الأعمال الشعرية والمجموعات القصصية، وكذلك أخوه أكرم، وأخواته سهام والأخت الكبرى [٥].

عاش الشاعر مأساة اللاجئين الفلسطينيين، فقد عمل مدرساً «في مخيمات اللاجئين: البريج، والمغازي، والرمال»، وعايش ضحاياها على الطبيعة (١٩٤٧- ١٩٥٤م)» [٦].

وهو يرى أن حياته ونشأته لا تختلف عن حياة أي شخص من الفلسطينيين، الذين عاشوا المأساة وعاصروها منذ بدايتها، وانتزعت أحلامهم، وفقدوا الأمن والاستقرار في وطنهم، وحرموا من هناء العيش، كما يعيش الآخرون في أوطانهم [٧].

لقد عاش شاعرنا الأحداث منذ الطفولة، ومما يذكر له في هذا المقام أنه في عام ١٩٣٦م، حين كان يلعب في ساحة (باب الدارون) في حارة الزيتونة بغزة، في أيام رمضان، وإذا بدورية بريطانية تمر من ذلك المكان، ويتعرض لها خمسة شبان ليطلقوا النار عليها، وبعد اشتباك حصل بين الطرفين، أسفر عن «استشهاد شابين من الثوار، وجرح آخرين، فيما تمكن الخامس من الفرار»، وقد امتلأت الساحة بالمصفحات والمجنزرات البريطانية، وقضى الشاعر ليلته تلك مع أمه وبقية إخوته؛ لأن والده وأخاه الأكبر كانا خارج البيت. وقد كان لذلك الحادث أثر كبير في حياة الشاعر [٨]، وقد صرح بذلك في قوله: «الجنود الإنجليز وثوار حي الزيتون نقطة تحول في حياتي»، ومنذ تلك الليلة أحس الشاعر بالالتزام وخروجه الحقيقي من دائرة الطفولة [٩]. وقد أُطلق على الشاعر مسميات عدة، وأما عن سبب

تسميته بهارون هاشم رشيد، فهو نسبة إلى الخليفة العباسي (هارون الرشيد) ؛ لحبه له، وتفاؤله به، وقصائده التي صورت حياة اللاجئين بكل ما فيها، «ثم مبدأ العودة مع المد القومي والوحدة»، وأطلق عليه الشاعر عز الدين المناصرة (شاعر القرار) – ١٩٤ – لما امتاز به شعره من «روح التمرد والثورة، ويعد من أكثر الشعراء الفلسطينيين استعمالاً لمفردات العودة» (١٠).

وهو أحد الشعراء الذين أطلق عليهم «شعراء النكبة» أو «شعراء المخيم» (١١)، كما سماه العديد من النقاد شاعر «الثورة واللاجئين، وشاعر الغرباء... عاش ألم المشردين، وذاق مرارة الاغتراب ووحشته، وسكنته هموم وطنه» (١٢). وعندما سُئل الشاعر عن كثرة حديثه في شعره عن اللاجئين ومأساتهم أجاب: «لا أستطيع أن أنسى تلك اللحظات الصعبة والمأساوية التي يُهجَّر فيها شعب بأكمله من دياره إلى الشتات، لقد عشت مأساة اللاجئين... لم لا.. اللاجئون يصلون في مراكب تسمى الجرو، واذكر كيف أن هذه المراكب لم تكن تستطيع الوصول إلى الشاطئ، وكان الصيادون يذهبون إلى هذه المراكب في زوارقهم، ويحضرون الأسر المهجرة الضائعة إلى الشاطئ الذي يفتقر إلى الميناء، نساء وأطفال وعجزة وشباب وفتيات مشهد جحيمي... كنت أشعر كم نحن وحيدون»، ويضيف قائلاً: «أنه كان يشارك في حمل اللاجئين على الأكتاف لينقلوهم إلى الشاطئ، ومن ثم إلى المدارس والجوامع لإيجاد مأوى لهم، إلى أن عمل الشاعر في لجنة ترعى شؤون اللاجئين، الأمر الذي جعله يعايش معاناتهم لحظة بلحظة، وعلى أرض الواقع منذ لحظة خروجهم من أوطانهم إلى أن نقلتهم وكالة الغوث إلى معسكرات النصيرات والبريج والمغازي التي لا تصلح للسكن الآدمي (١٣). ويشبه الشاعر ما حدث بالسكينة التي تطعن في أعماق الصدر والقلب، وقد «تهاوت الآمال الكبار، وتطايرت الأحلام العظام يوم حملت الريح الغريبة الشعب لتلقي به في دروب التشريد والغربة تحت الشمس اللافحة الحرارة، فتحركت الأفواج المطرودة، وزحفت وسط السهول، والهضاب والأودية، الشيوخ الطاعنون في السن، والأمهات الرضع... » (١٤). وقد كان لهذه المأساة– مأساة اللجوء– أثر كبير على الشاعر، بحيث لم يستطع الزمن أن يمحو من ذاكرته أحداثها ومشاهدها، وقد رأى المراكب تنقلهم عبر الشاطئ، مغادرين ديارهم قسراً، وقد شارك في «دقّ أول خيمة للاجئين في الجميزات» (١٥).

ومن هنا جاء شعر هارون هاشم رشيد انعكاساً لتجربة فقدان الوطن والبعد عنه، حتى ظن بعض من كتبوا عنه أنه من مدينة يافا، أو من بئر السبع، اللتين «تم احتلالهما وتشريد أهلهما عام ١٩٤٨م، فقصائده تبدو وثيقة نفسية وإنسانية، ترصد ألم اللجوء وحياة المشرّدين، وحتى اليوم ما زال يستلهم قصائده من ألوان الحياة الفلسطينية، فقد أشبع دواوينه الأولى بموضوع اللاجئين والنكبة» (١٦).

فالشاعر لديه قدرة على فهم الحياة من كل جوانبها أكثر من غيره، «وهو أكثر شعوراً من غيره بلذة الإعراب عن النفس ومشاعرها المكبوتة، وعواطفها المدفونة، وقوة شعورها المتدفق، وما في طواياها من لوعة وحزن قد يكون أعمق من أن تفيض لأجله الدموع، ومن نشوة فرح قد يكون أعظم من أن يعبّر عنه باللغة» (١٧). ويجد هارون هاشم رشيد في الشعر خير وسيلة للتعبير عن أحاسيسه وهمومه، وهموم شعبه وأمته، فهو يقول: «السياسي هو صانع التاريخ، والشاعر هو مؤرخه، لذلك يمكن أن يكون صانع الشيء هو مؤرخه» (١٨)، وفي تأريخ الشعر للنضال، ومسيرة التحرر الوطني يقول: «أرّخت تاريخ قضيتي، فذهبت بقلمي إلى (أرض الثورات) ، وكانت ملحمة شعرية، تخلد نضال الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال البريطاني، لاسيما ثورتي القسام و ١٩٣٦م، وإضرابها الكبير» (١٩). وللشاعر قصيدة جاءت بعنوان (قصة) يروي فيها ما شاهده هو وأفراد أسرته– أمه وإخوته الصغار– من نسف وتدمير، يلحظ فيها مدى تأثير تلك الأحداث عليه، فرغم مرور عشرين عاماً عليها، إلا أنه يحس وكأنها حدثت بالأمس القريب، تأكيداً على أن الزمن لم يستطع أن يمحو من ذاكرته شيئاً منها، حيث يقول الشاعر:

قصة حدثت.. بالأمس من عشرين عامْ
حدثت في عهد الاستعمار، في عهد الظلامْ
حدثت في قريتي الخضراء في أرض السلام
كلما اذّكرتها... اهتزَّت من الرُّعب العظام (٢٠)

ولم يزل صدى صوت أمه يتردد في مسمع الدنيا، وصوت نداء أبيه في سمعه وروحه، حيث يقول الشاعر:

صوت أمي لم يزل في مسمع الدنيا صداه
ما زال في سمعي وفي روحي نداه (٢١) .

أصدر هارون هاشم رشيد عشرين ديواناً شعرياً، منذ عام ١٩٥٤م، حتى الآن، هذا فضلاً عن المسرحيات الشعرية والروايات التي تدور في مجملها حول القضية الفلسطينية، وعودة الفلسطينيين إلى أوطانهم، وعودة فلسطين إلى شعبها. وأول ديوان صدر للشاعر هو ديوان (مع الغرباء) ، وقد أُصدر عن طريق رابطة الأدب الحديث عام ١٩٥٤م، وقد لقي الديوان صدى كبيراً وانتشاراً واسعاً، وكان المحور الأساسي لهذا الديوان هو «مأساة النكبة وعذابات اللاجئين» (٢٢) . و «الدعوة إلى النهوض فوق الجراح، وإلى تجمع الشتات، وإلى العمل العسكري، وكانت البشارات الأولى والدعوات الأولى للشعر الفلسطيني إلى جمع الشتات والاستعداد للثورة» (٢٣) ، وتحدي اللجوء، وممارسة الكفاح المسلح والإيمان بالعودة، حيث شمل عدداً من أناشيد العودة، أبرزها «نشيد عائدون» (٢٤) حاول الشاعر أن يمحو ظلام الليل

الحالك؛ ليضيء النور من جديد حين مرت سنتان وقد فقد الأمل في الرجوع، ونشط سياسياً مع أمين سر اللاجئين عبد الرحمن أبو ستة، عندها أخرج ديوانه (عودة الغرباء) ، ولعل في اسمه إصراراً وتحدياً وتأكيداً على العودة [٢٥].

وتقتصر هذه الدراسة على ديوانه (مع الغرباء) ، الذي صور فيه مأساة اللاجئين في المخيمات، وهو يقول فيه: «... ونمت وريقاته من جرح النكبة واللجوء، فروى المأساة الفلسطينية، من أولها مستطرداً ما يجب أن يأتي بعد ذلك، وكان هذا أوّل وأهم شيء كتبته، كما كان أوّل شيء نشر في مجلة ذات وزن في صفحتين»، على حد قول الشاعر [٢٦].

فكان «حدثاً ملفتاً في تاريخ الشعر الفلسطيني، إذ أنه يكون أول شاعر يكرس شعره لوصف اغتراب الفلسطينيين الجسدي والروحي» [٢٧]. وجاءت قصائده «في هيئة وثيقة نفسية وإنسانية ترصد ألم اللجوء وحياة المشردين الذين وجوا أنفسهم بلا وطن، أو بيت، أو مأوى، فعانوا أنماطاً مرة من العذاب نتيجة جريمة مركبة، مورست أمام أنظار العالم أجمع» [٢٨].

وقد اعتبر (ديوان النكبة) في رصده لأحداثها، وهو موضوع جديد مثّل تحدياً أمام الشعر، وكان لا بد من موهبة خارجة من رحم التجربة نفسها، وكان قدر هارون هاشم رشيد أن ينهض بهذا العبء، ويبتدئ شبابه المبكر مع المعاناة والعذاب، ورصد صور المشردين واللاجئين [٢٩].

وجاء الإهداء في بداية الديوان للاجئين، تعبيراً عن معاناة الشاعر وتجربته، وعن طبيعة مضمونه الذي يحمل همهم [٣٠]، وصرح فيه أن نظمه وشعره يحمل همهم، والنار مشتعلة في دمه، ليستثير هممهم إلى القتال والثأر، وعدم الاستسلام، حتى وإن سكنوا الكهوف، وامتلأت حياتهم حزناً وأسى التي شبهها الشاعر بالتلال المرتفعة لكثرتها، وقد نصب اللاجئون الخيام فوقها، فهم الملهمون له على الشدو والنشيد، فهو يقول:

إليهم قصيدي وما أَنْظِمُ	**وشِعْري وما في دمي يُضْرمُ**
إليهم إلى إخوتي اللاجئين	**إلى إخوتي يوم يدعو الدَّم**
إليهم وإن سكنوا في الكهوف	**وفوق روابي الأسى خيَّموا**
إليهم سأشدوا بشعر الحياة	**ومنهم بروحي سَأَسْتَلهِمُ** [٣١]

وعلى الرغم من هول المصائب المؤلمة التي أحلت بهم، وجور الزمان عليهم، فإن الشاعر يُصر على الغناء إليهم، مشبهاً شعره بالطير الذي يشدو بألحانه العذبة؛ ليكون لهذه الألحان وقع في آذان الآخرين، مستلهماً ألحانه من عظم الحادثة، يتضح ذلك من تكراره لعبارة سأشدو، سأشدو... فهو لن يكلّ، ولن يدخل اليأس إلى قلبه، حتى يسمعه الغافلون

المتقلبون في آرائهم ومواقفهم، والمهادنون لأعدائهم، ويستيقظ النائمون موجهاً خطابه للعرب المتخاذلين عن نصرة القضية الفلسطينية، وهم يروا بأمّ أعينهم ما يجري حولهم، ويرقدون في سبات عميق، غير آبهين بما يحصل، كل ذلك يقدمه الشاعر في لغة سهلة، وتعابير واضحة مؤثرة، ليكون لها وقعها في النفوس، يقول الشاعر:

إليهم وإن حطَّمتنا الخطوب — وأرْهَقَنا الحادث المؤلمُ
وجار عليَّ الزمان العتيّ — وأنْهَكنا النَّاب والمِيسَمُ
إليهم سأشدو بشعر الحياة — سأشدو وأشدو وأستلهمُ
فيصحوا على شعري السادرون — ويستيقظ النّفرُ النوَّمُ [٣٢]

ويكرر الشاعر لومه لأولئك المتخاذلين الذين أسهموا في معاناة هؤلاء البشر، مشبهاً مساكنهم بالجحيم الذي لا يحتمل لقساوة العيش فيها، فأسكنوهم في بيوت من الطين، وهم يعتبرونه نِعْم المقر لهم؛ لينعموا من بعدهم برغد العيش، مقيمين في ديارهم مع ندمائهم، يقضون أوقاتهم مع الحسان وشرب الخمر، وقد ملئت جيوبهم من الأموال التي تقاضوها لفعلتهم الدنيئة، أجراً وشكراً على ما ارتكبوه، فهم المجرمون القتلة، الذين يجلبون الشرّ لغيرهم، وهم يعتبرونه خيراً لهم، يقول الشاعر:

ليت شعري أين الذين رموهم — في جحيم من العذاب، وفرّوا؟!
أين من سوّروا بيوتاً من الطيـ — ـن وقالوا: هنا يطيب المقرّ؟!
هم مقيمون في الديار نشاوى — وندامهم: حسانٌ وخَمْرُ
ومئات من الجنيهات قالوا — هي أجر لما أتوه وشكرُ
وهم المجرمون قد جلبوا الشرَّ — وقالوا: بأن ذلك خيرُ [٣٣]

ويجعل الشاعر من شعره وسيلة لإثارة النخوة وهز المشاعر، لتمتلئ أحاسيس اللاجئين حقداً وكراهية لأعدائهم، ولينتفضوا مستنكرين جرائم الغدر، ويلاقي الأعداء مصيرهم، يقول الشاعر:

أخي أينما سرت شعري يسير
ويدفق إحساسه والشعور
لقانا غداً يوم ندعو النفير
أخي: وهناك، هناك المصير [٣٤].

ويوجه الشاعر صرخة نداء لبلاده ملؤها الأسى والحنين والبكاء، مقدماً لها فنه ونظمه الذي تغذى بدمائه، مستلهماً وحيه من أحداثها الدامية، يقول الشاعر:

يا بلادي لك شجوني وأنيني وبكائي

لك ما أخلق من فنٍّ تَغَذّى بدمائي
كنت أستلهمُ من ظلِّك وحي الشعراء [٣٥] .

«وتفكير اللاجئين بالعودة قد رافقهم منذ خروجهم، وبعضهم ظنَّ أن لجوءه سيكون بضعة أيام حتى تتمكن القوات العربية من دحر العدو الصهيوني، ولكن فترة اللجوء طالت، وكثرت آلام اللاجئين ومعاناتهم في المنافي» [٣٦] . لقد طال الزمان على حياتهم، ومرت الأيام دون بادرة تشعر بالأمل، فضاق الشاعر ذرعاً لطول الانتظار، ونظم الشعر، يركض وراء مستحيل، ومجهول مظلم، لا يعرف مصيراً ولا قراراً، فهو يقول:

إنّي مَلَلْتُ عُمْري ومللت قيثاري وشعري
تمضي وراء المستحيل وراء مجهول... مُمر
إني مَلَلْتُ.. تساؤلي: أين المصير لأي قطر [٣٧]

- **تصوير الحالة الاجتماعية للاجئين:**

لقد أكثر الشعراء من الحديث عن النكبة في أشعارهم، فتحدثوا عن اللاجئين وأوضاعهم، ومأساة معيشتهم في المخيمات والشتات، متحدثين عن آلام الغربة، والعذاب النفسي لهؤلاء اللاجئين، ومن هؤلاء: (هارون هاشم رشيد، ويوسف الخطيب، وحسن البحيري، ومعين بسيسو، وتوفيق الصايغ، وجبرا إبراهيم جبرا..) [٣٨] .

وقد صور الشعراء جراح الوطن، وما حل به وبأهله، كما أن نكبة فلسطين وتشريد أهلها في مخيمات الذل والعار والفقر والمرض جرح للكرامة العربية والمجد العربي الذي لا يقبل الذل، ولا يبيت على ظلم، ولا يرضى العربي ذلك حتى من أخيه، فكيف به يأتي من شراذم قتلة قد استقووا بالدول الاستعمارية الظالمة، وبالقوة الغاشمة، كما وجدوا قوتهم في فترة كان فيها العرب مشتتين ضعفاء احتلت القوى الغربية معظم أرضهم، وليست جراح الإنسان بعيدة عن هذه المعاني كذلك، إذ إن أي ضمير إنساني، وأية شرعية دولية، أو أي قانون عالمي لا يرضى باحتلال أجنبي لأرض شعب آخر، وتشريده وسلب حقوقه [٣٩] .

ويصور الشاعر هارون هاشم رشيد مأساة اللاجئين وتشردهم وضياعهم من خلال الحوار الذي أجراه بين الفتاة اللاجئة (ليلى) وبين والدها الشيخ الهرم في معسكر البريج في غزة، «وهو أكبر معسكر للاجئين في قطاع غزة» [٤٠] ، فالنار تضطرم في أحشائهم شوقاً لأوطانهم، وهم يقبعون في المخيمات، حيث البؤس والمرض والشقاء والأحزان، يقول الشاعر:

أتت ليلى لوالدها
وفي أحداقها ألم

وفي أحشائها نارٌ
من الأشواق تضطرِم
وقد غامَتْ بعينيها
طيوفٌ هزّها السَّقمُ (٤١)

وتلح ليلى بالسؤال عن سبب هذه الغربة، وسبب البعد عن الوطن، متسائلة: ألا يوجد لهم أحباب ولا أصحاب ولا أخلاء، فهو يقول:

لماذا..؟
نحن يا أبَتي...؟
لماذا، نحن أغراب! ؟
أليس لنا، بهذا الكون
أصحابٌ وأحبابُ
أليس لنا أحباء
لماذا..؟!
نحن يا أبتي...؟
لماذا نحن أغراب؟! (٤٢)

لقد طال الزمن على غربتهم وبعدهم، وتتوالى السنون دون جدوى، وليس في حياتهم سوى الآلام والمحن، وسوى الشعارات والهتافات التي تنادي باسم هذا الوطن، حيث يقول:

يمرُّ العام إثر العام
يا أبتي...، بلا جدوى
فلا أملٌ، ولا بشرى
ولا نجوى، ولا سلوى
سوى الآلام والشجن
سوى الأحزان والمحن
سوى صوت من الأقدار
يهتف دائماً.... وطني (٤٣) .

وهم لا يستقرون على حال، يقضون أوقاتهم في الحل والترحال، وعدم الاستقرار، جوابين من قطر إلى قطر، يقول الشاعر:

نظل نتيه جوابين من قطر إلى قطر (٤٤) .

لقد هام هؤلاء الأحرار على وجوههم، جوابين من قطر إلى قطر، لا يسمعون سوى التأنيب والتقريع والزجر، يقول الشاعر:

وهام الأخوة الأحرار من قطر إلى قطر
وليس لهم سوى التأنيب والتقريع والزَّجر (٤٥).

وقد كتب اللاجئون إلى الشاعر «يقولون: نحن غرباء، غرباء في كل قطر نحل به... »، فنظم إليهم قصيدة بعنوان (غرباء) ، صور فيها اللاجئين أنهم غرباء في الكون، أينما اتجهوا، وقد ضاقت بهم الأرض، وصاحت صيحة شديدة، وصار الناس يستثقلون وجودهم، يعيشون تائهين في البلاد، ووطنهم ينادي أين شعبي، يقول الشاعر:

غربـاء، في الكـون أنـى مشـينا　　ولأي مـن البـلاد أتينـا
غربـاء، ضـاقَتْ بهمَّتنـا الأرضـ　　وضَـجَّت، واسـتثقل الناسـ منا
غربـاء، وخلفنـا الوطـن الحـرّ　　ينـادي.. أيان شـعبي أينـا؟ (٤٦)

لقد ذاقوا مرارة العيش في غربتهم، وعاشوا أذلاء، ويشهد التاريخ وتشهد فلسطين على أنهم كانوا صناديد أبطالاً في وطنهم، وقد جاؤوا من الأرض المقدسة الطاهرة المباركة، وتلك حقيقة ظاهرة كظهور الشمس للملأ أجمعين، يقول الشاعر:

غربـاء، سـلوا فلسـطين عنـا　　وسـلُوا كل ثـورة، كيـف كُنَّـا
غربـاء، ونحـن مـن منبـت القدس　　مـن بيتهـا المطهَّـر جئْنـا
غربـاء، والشـمس تعرف مـن نحن　　وتـدري مـن أي أفقٍ طلعنـا (٤٧).

ويعيش اللاجئ في حيرة من أمره، حيث الملل والأرق الدائم، والتفكير بمجهول لا تعرف له نهاية، ولا يعرف له مستقر، وقد استحالت الحياة الكريمة لديهم، فهم جيا ع يعيشون في وحدة وفقر وبؤس، يقول الشاعر:

وَمَلَلْـتُ سـاعاتي تَمـرُّ　　وتضـيع في أرق وزفـر
وَلأيِّ آفـاق أَظَـلُّ　　أجوسـ مـن قَفْـرٍ لقَفْـر (٤٨).

ويمضي اللاجئ في حيرته، كالطائر الحزين، مكسور الجناح، وقد أُبعد عن وكره، باحثاً في الكون عن موطنه، هائماً في ذل وفقر، متلفتاً تلفت الجائع المسكين إلى لقمة العيش في يد المحسنين، يقول الشاعر:

إلى أيـن أمضـي.. مهيضـ الجنـاح　　أُفَتِّشـ في الكـون عـن موطني؟
تَلَفـتُّ في لهفـة الجائعـين　　إلى «لقمة» العيش في يد مُحْسِن (٤٩)

لقد سار اللاجئ الفلسطيني حائراً تائها بين الدروب، أثقلته الهموم والمصائب، وبدت على وجهه ملامح الشحوب، وأجهده السير، وهدَّه الإرهاق والتعب، يسير وهو ينزف عرقاً

يحمل على كاهله ذكريات أيام مضت، لا يعرف أين ستلقي به الدروب، يعيش همومه وحيداً بعد أن ولَّى عنه الأصحاب والأحباب، يقول الشاعر:

أين يمضي..؟ راعِش الساق.. تولّاه الكروب؟
وإلى أين..؟ وفي جبهته.. لاحَ الشحوب
عرق الإجهاد.. والإرهاق نزّاف صبيب
وعلى كاهله.. أنقاض أيام تغيبُ
حائرٌ يضربُ في القفر، وفي التيهِ يجوب
أهله ولّوا، وما ظلّت له إلا الندوب
ذهبوا.. واحسرتاه.. لا قريبٌ أو حبيب (٥٠).

ويستنكر الشاعر اقامة اللاجئين في الخيام، بعد أن كانوا يهنؤون بلذة العيش مستقرين في بيوتهم وحقولهم، معززين مكرَّمين، ليقبعوا في تلك الخيام التي لا تقيهم حرّ الصيف، ولا برد الشتاء، يقول الشاعر:

لماذا نحن في الخيمة
في الحر وفي البرد؟
ألا نرجع للبيت
وللحقل وللمجد؟
لماذا نحن في الألم؟ (٥١).

لقد دخلت «الخيمة» و «المنفى»، بالإضافة إلى «المخيم» في تلافيف الذاكرة الفلسطينية، باعتبارها «محرقة»، من أعظم المحارق التي عاشها الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث، حيث اكتوى بنارها، ومزَّقت أوصاله الأسرية والاجتماعية والمكانية، بعد هجرته قسراً من فلسطين أثناء «النكبة» سنة ١٩٤٨م. لكن الروح الفلسطينية، رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت غيمة سابحة لا تبرح حدود الوطن من البحر إلى البحر، وتحلم بالعودة، وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم، وإن لم يقدر لها حتى الآن أن تصل إلى مبتغاها. إن الخيمة والمنفى بدلالاتهما الرمزية على النكبة الفلسطينية، تحتويان على أبعاد مأساوية، وعذاب مقيم، يعيش في ثناياهما، ويمارس –العذاب– حياته ووجوده جنباً إلى جنب مع ساكن الخيمة أو المنفى(٥٢).

وقد اكتظت الخيام بساكنيها، وضاقت بهم، وفي ذلك إشارة إلى تردّي أحوالهم، وسوء معيشتهم، يقول الشاعر:

هــذي الخيــام.. ألا تــرى؟!! ضــاقت بمن فيهــا الخيــامُ (٥٣).

ويطالع اللاجئون عيدهم بحسرة ولوعة (٥٤) ، فكيف يمكن للَّاجئ المحروم أن ينعم بالعيد في خيمة سوداء مظلمة، كظلمة القبر، وقد خذله المتخاذلون؛ ليعيش في الأسقام والفقر، يقول الشاعر:

أعيد الفطر، هلا للاجئ المحروم من فِطْرٍ؟
وقد أسْلَمهُ العاتون.. للأسقام والفقر...
يلوذُ بخيمةٍ سوداء، في إظلامة القبر (٥٥) .

ويقول أيضاُ:

أخي والخيمة السوداء قد أمست لنا قبرا (٥٦)

وكيف به يستقبل العيد وحياته مليئة بالهموم والأحزان، ولم يعد عيد فرح وسرور وهناء، وأمل واسع في الحياة، كما عهده من قبل، يقول الشاعر:

بماذا ترى أستقبل العيد يا ربي؟ وليل الأسى والحزن يمعن بالركب
أرى العيدَ حولي غير ما قد عهدته وغير الذي قد كان من أمل رحب (٥٧)

كيف به أن ينعم بالعيد، وقد تاه الحيارى في الطرقات مشردين، وصدورهم تمتلئ كيداً وقهراً، حزناً على بيوتهم وأوطانهم المسلوبة، يقول الشاعر:

أألقاه والأحرارُ في كلّ بلدةٍ حيارى من التشريد والكيد والسَّلْب (٥٨)

لقد ضللتهم المصائب الكبيرة وأضحت جزءاً من حياتهم، تسير معهم أينما اتجهوا، فلا وطن يلم شملهم، ولا كهف يأويهم، ولا حتى أخدود، مستلهماً في ذلك الموروث الديني في تضمينه لكلمة (أخدود) ، من قوله تعالى: (قتل أصحاب الأخدود) (٥٩) ، مشيراً في ذلك إلى حياة الشقاء التي يحياها هؤلاء المهجّرون، متلهفين للعودة إلى ديارهم، وقد طمس الحق، وعلا الباطل، وهدهم التشريد، وسَكَن الخيام، يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (العيد يوم الثأر) :

يا عيد.. كيف الديار تعود والبؤسُ ملء يديك والتنكيدُ
أتعود.. والأحرار أبناء الحمى ضَلَّتْ بهم في النائبات نجودُ
تاهوا.. فلا وطن يلمّ شتاتهم حتى ولا كهفٌ ولا أخدودُ
يتلهَّفون وفي الرّبوع معاقلُ الحقِّ في جنباتها مفقودُ
وتعود أنت على الخيام كئيبة تطوي نفوساً هدها التشريدُ (٦٠)

فلا جاء العيد ان لم يحمل معه النصر، وعاد اللاجئون الى ديارهم مبتهجين فرحين،

كفرح الطير بالعودة إلى وكره، يقول الشاعر:

أعيد الفطر لا جئت، إذا لم تأت بالنصر
إذا لم تأت والنزاح قد عادوا إلى الوكر (٦١) .

ويلتفت اللاجئ حوله ليرى الكهف المخيف شاخصاً يعذبه من غير ذنب، ومن حوله صغار بلا أهل، تهتز القلوب لآلامهم، يقول الشاعر:

تلفتُّ والكهف المروّع شاخصٌ   يعذّبني ربّاه من غير ما ذنب
وحولي صغار يُتَّم كلما مشوا   بأسمالِهم هزوا بآلامهم قلبي (٦٢)

ويوجه الشاعر نداءه إلى أخيه اللاجئ في الكهوف، حيث البؤس والشقاء والعذاب، أن يتحلى بالصبر إلى أن تحين العودة، مكثراً في أبياته من الرمز، يتضح ذلك في استعماله لكلمة (ظفر) و (ناب) ، و (الذئاب) ، مشبهاً الأعداء بالحيوانات الوحشية، تعبيراً عن قمعهم ووحشيتهم، يقول الشاعر:

أخي إنْ حَوَتْكَ كهوفُ العَذابْ
وهزَّ صغارَك ظُفرٌ ونابْ
وضجَّت حَواليك تلك الذئابْ
فصبراً إلى أن يحين الإيابْ (٦٣) .

لقد «كانت مخيمات اللاجئين معاقل للثورة ترفد فصائل العمل الوطني بالثوار والمناضلين، وسيظل اللاجئ والمخيم على الدوام الأحرص على الثورة والقضية، والأكثر تمسكاً بالثوابت الوطنية، حتى تحقيق أهداف الشعب الفلسطيني في العودة والحرية والاستقلال» (٦٤) .

ويصور الشاعر مأساة التلاميذ اللاجئين، والمعلمة تسري إليهم مع الفجر في الخيام، تتعذب أجسامهم من شدة البرد، وتقطر أقدامهم دماً، أضحوا مشردين، شبوا على الويلات والمصائب، فهذا قدرهم أن يعيشوا في ذل وقهر، وقد أرغموا على هجر أوطانهم مشتتين؛ لتجمعهم الخيام ثانية، متحدين على تحقيق هدفهم، وهو العودة إلى أوطانهم، يقول الشاعر:

مع الفجر، والفجر لا يشعر، مع الفجر، راقبتها تعبر فقيل لها في شقوق الخيام تلاميذ، من أجلها بكروا تعذَّب في البرد أجسامهمْ.. وأقدامهم من دم تقطرُ تلاميذ.. في عصفة الكارثات على هجر أوطانهم أجبروا إلى أن تلاقَوا.. هنا.. في الخيام يَضمُّهم الهدف الأكبر (٦٥) .

وشباب فلسطين ذوو الطلعة المباركة، جياعٌ يبحثون عن الطعام، مشرّدين يبحثون عن مأوى، فخيامهم مهلهلة بالية، حزينة، يتضح فيها الشقاء من منظرها الكئيب، يقول الشاعر:

والميامين.. من شباب فلسطين.. جياعُ مشَرَّدين.. ظماء
والخيام المهلهلات نواحٌ وقلوب.. يحز فيها الشقاء (٦٦) .

لقد ضاقت الخيام بهؤلاء الشباب المشتتين التواقين للنجدة والتحرير، المتأهبين للدفاع عن قضيتهم، مستجيبين لنداء التضحية، والجهاد، وسيقتلعون خيامهم من أوتادها، يقول الشاعر:

انظري فالخيام ملأى	**حواليك شباباً يتوق للأنجاد**
يوم تدعين: ألف لبيك منا	**سوف تمشي الخيام بالأوتاد** (٦٧)

ولم تكن هذه المآسي قاصرة على الشاعر وحده، أو على فرد بعينة، بل عمت شعباً في معظمه، لتطرده من مستقره إلى حيث لا يدري، ليرقد في (ليل الخيام) ، مكثراً الشاعر من تشبيه الخيام بالليل، إشارة إلى شدة المعاناة النفسية والجسدية التي يلاقيها اللاجئ الفلسطيني فيها، وهو صابر جبار يصبر على مرارة العيش، لم يذق طعم النوم، مفكراً في مصيره، متخذاً من السقّاء الذي يوضع فيه الماء وسادة له، وقد هد جسمه البرد والمرض وقلة النوم، وهو في ذلك ينطبق عليه قول الحكماء: «الغربة ذلة، فإن ردفها علة، وأعقبتها قلة، فتلك نفس مضمحلة» (٦٨) ، يقول الشاعر

يا صاحبي ما أنت وحدك	**في العذاب ولسْتُ وَحْدي**
كلا ففي ليل الخيام	**بقيَّة الشَّعب المجدّ**
الصابر الجبَّار يشقى	**بين تعذيب وسهد**
أو بين آلام وأشـ	**ـجان وأحزان ووجد**
ولقد يبيت على الطَّوى	**ويبيت في سُقْم وبَرد** (٦٩)

ويتسم شعر هارون هاشم رشيد «بالمباشرة والخطابة في تصويره أوضاع اللاجئين، والتعبير عن معاناتهم وآلامهم، وقاموسه الشعري زاخر بالألفاظ التي تتصل بحياة اللاجئين، يمثل التيار الواقعي في الشعر العربي الفلسطيني» (٧٠) . ومن المفردات التي يكثر ذكرها في شعره: النار، الليل، السواد، السقم، الآلام، الشجن، الأحزان، المحن، البؤس، الفقر، يشكو، تدمع، ... وتتكرر مثل هذه المفردات في غير قصيدة من قصائد الشاعر في ديوانه (مع الغرباء) ، وغيره من دواوينه، مغيّراً الشاعر في صيغتها من المفرد إلى الجمع، محاولاً إيصال صوته إلى العالم كله، لينقله من إحساسه الداخلي إلى الخارج، عله يحدث صدى ويحرك ساكناً في قلوب سامعيه.

ويتحدث الشاعر عن الأطفال الفلسطينيين المشردين في الطرقات، والذين حرموا من بسمة الطفولة، كغيرهم من أطفال العالم، يغمرهم الحزن والأسى والشقاء والمرض، وعيونهم تدمع ألماً على ما أصابهم، وقد تبدلت أحوالهم، فلا تكاد تعرفهم، هذه هي صورة سلوى اللاجئة، صديقة ليلى التي تحدث عنها الشاعر في قصيدته (مع الغرباء) ، يقول الشاعر:

أتذكر يا أبي سلوى
لقد أبصرتُها أمسِ
تلجُّ شريدةً في الدَّرْبِ
في حُزنٍ، وفي بُؤس
لقد بَدَّلها السقمُ
مع الأيام يا أبتي
فهذه غيرها لا شك
هذه غير صاحبتي
عيون فَيْضُها أَلَمُ
وجسم كله سقم (٧١) .

يسيرون معفرين في التراب، هاموا على وجوههم، تائهين، كأنهم يمشون على الجمر المغطى بالرماد، لصعوبة عيشهم، وقد فقدت البسمة من وجوههم، لا يجدون ما يسدون به رمقهم من الطعام، يقول الشاعر في قصيدته (مهاجرون) :

مهاجرين.. معفَّرين.. على دروب التيه هاموا
يمشون والأقدار كابية.. فما فيها ابتسام
أقواتهم ماذا؟؟ وكيف.. فليس عندهم طعام (٧٢)

ويكثر الشاعر من الحديث عن الفتاة اللاجئة في غير قصيدة من قصائد الديوان، لتصوير معاناتها، وما تواجهه من ذل وامتهان لكرامتها، وقد ضاقت ذرعاً بهذا العالم النتن، وبالناس والفتن، ومن عيون تلاحقها أينما اتجهت، لتسمعها الهمس والتقريع، يقول الشاعر:

ربّاه...
ضِقْتُ بعالم.. نتن!
بالناس، بالآلام بالفتن
بحديثهم عني، وعن وطني

أنّى اتجهتُ تظلُّ تتبعُني
تلك العيون تظلُّ ترمُقني
والهمسُ والتقريع
في أذني..! (٧٣) .

وفي قصيدة الشاعر (زهرة لاجئة) ، التي وجهها «إلى الزهرة المعفرة التي اضطرتها أعاصير الخريف أن تترك الذرى، لتموت بين الأوحال بعيدة عن الجبل.. » (٧٤)، يظهر تعاطف الشاعر معها، وحزنه عليها، حين تبدل فرحها حزناً، وانقلبت أغانيها في يوم عرسها إلى مأتم يكثر فيه النوح والندب، وانعدمت الابتسامة في ثغر الفتاة الوضاءة الجميلة، بعد أن كانت مشرقة كإشراقة الشمس في الصباح الباكر، وقد تبدلت أحوالها، بعد أن كانت حرة متنعمة في وطنها، حيث الطبيعة الخضراء الجميلة، ذات التلال المرتفعة، لتصطدم بواقع جديد مرير، وقد تدنست طهارة هذه البلاد بأعدائها، يقول الشاعر:

أليس حراماً على عمرها، تنوحُ وتندُبُ في عرسها؟!
وإشراقة الفجر في ثغرها، تموت وتسقط عن شمها؟!
نَمَتْها الطبيعة، بين الذرى.. هناك عند رُؤى أمسها...!
ولكنها اصْطَدَمت بالحياة، تذوب الطهارةُ في رجسها (٧٥) .

وتبكي الفتيات المجروحات على فقد خِدْرِهن، حيث الراحة والسكينة، وما يحويه هذا الخِدْر، يقول الشاعر:

وفتاةٍ مكلومة القلب تبكي   فَقْدَ خِدرٍ وما حواه الخِدْرُ (٧٦)

وتبث الفتاة اللاجئة آلامها وأحزانها، لأختها الصغرى، وقد كانت تترامى على الطرقات باحثة عن لقمة العيش، حيث يقول الشاعر:

أختي: فإن يَوماً مَررْت   هناك من قُرْب الرصيف
قولي: وكم عذراءَ   حَطَّمَها على الدَّرْب الرغيف (٧٧)

ومن صور معاناة اللاجئين تشتت الأسرة الفلسطينية، وفقدان الزوج أو الزوجة، وفقدان الأخ والأخت؛ ليعيش هؤلاء في حسرة دائمة، يذرفون الدموع على فقد أعزائهم.

فالشاعر يتحدث عن حال لاجئة فلسطينية فقدت أمها وأخاها، لتعيش وحيدة مع أبيها، وقد حرمت حنان الأم ورعايتها، يعتصرها الألم، وتغرق عيناها في الدموع، وهي تسأل أباها عن أمها وتبحث عنها دون جدوى، يقول الشاعر على لسان هذه الفتاة:

... سألتك
أمس.. عن أُمي

التي ذهبت ولم تَرجَعْ
سألت وخافقي يشكو
سألت، ومقلتي تدمع
وأنت مُغَلْغلٌ في الصَّمت
لا تحكي، ولا تسمَع (٧٨)

وتسأل عن أخيها الذي غاب عن ناظريها، وتنتظر عودته، ويقال لها أنه موجود، يقول الشاعر:

سألتك
منذُ أيامُ
سألتك عن أخي أحمد؟
وكدتَ، تزيحُ عن عينيَّ
ذاك الخاطر الأسود (٧٩) .

لقد سار الزمان، وطال الانتظار، «وإلى جوار أحد معسكرات اللاجئين صخرة كبيرة، تسمع كل يوم قصة هذه التي فقد زوجها في ميدان الشرف» (٨٠)، لقد ودعته بكل إخلاص ووفاء وجلد، حين انضم إلى صفوف المقاتلين الأحرار، مضحياً بروحه رخيصة في سبيل وطنه، ينزف حرقة وألماً على فراق زوجه وصغاره، يقول الشاعر في قصيدته (صخرة الانتظار) :

ودعت زوجي لما سرى مع الأحرار
ودعته بحنان وقوة واصطبار
فقال: صوني وفائي غداً، وصوني صغاري (٨١)

لقد «وظف الشعراء الفلسطينيون (سيرة الزمان) في نصوصهم الشعرية، بالرجوع إلى الزمن التاريخي المرتبط بأحداث فلسطينية أو عربية أو عالمية، ولم يقفوا عند هذا الحد، وإلا تحول شعرهم إلى وثيقة تاريخية، بل تجاوزوا ذلك، ونظروا إلى الزمن من منظورات متعددة، عكست كيفية انفعالهم به، وطبيعة هذا الانفعال ودرجته وحدوده... الخ وأسقطوا عليه دلالات أعادت صياغته من جديد، وفق رؤى قومية وطنية، وقومية وإنسانية شاملة، وبذلك ربطوا ربطاً محكماً بين الزمنين التاريخي والنفسي» (٨٢).

ويوظف هارون هاشم رشيد الزمن في شعره ليعبر عن عمق مأساة هذه الزوجة التي لا يقر لها حال، ولا يهدأ لها بال تسعى جاهدة للبحث عن زوجها، يلاحقها أطفال في كل ليلة وساعة ونهار، بصوت ينتابه الحزن والأسى سائلين عن أبيهم، دون أن تجد الأم جواباً،

وتبقى النار مشتعلة في أحشائها، يقول الشاعر:

ومرَّ عام... وعام ونحن في الأكدار
نسير من غير قصد نسعى لغير قرار
أطفاله كل ليل وساعة ونهار
يسائلون بصوت مُقَطَّع الأوتار:
بابا أيأتي قريباً من جولة الأمصار؟
ويصمتون وأبقى.. من صمتهم في أوار (٨٣) .

لقد هدمت العواصف بيوت اللاجئين، ويرمز الشاعر بالعواصف إلى الاحتلال وهمجيته الوحشية، التي شبهها بالعواصف التي تدمر كل شيء أمامها، وما بيوتهم إلا جحر للمأوى فقط، وترامى الأطفال على الطرقات مشردين، بلا أهل ولا مأوى، يقول الشاعر:

ويتيم.. قضى أبوه شهيداً فهو من بَعده دموعٌ وفقر!
هدمت فوقه العواصفُ بيتاً هو في واقع الحقيقة جحرُ؟!
وصغارٍ مُشرَّدين بلا أهلٍ تراموا على الطريق، وَمَروا (٨٤)

«تعد فصول السنة (الربيع، الخريف، الشتاء، والصيف) جزءاً مهماً من التجارب الفلسطينية المعاصرة، وعلى رأسها «الربيع» الذي اتخذ صوراً متعددة في النصوص الشعرية الفلسطينية، ترصد محارقه الكبرى، ومعاناته عبر الزمن، كما رصدت نهوضه، وانبعاثه من رحم المأساة، فكانت صوتاً من أصوات الحقيقة التاريخية، بقي الشعر حريصاً عليها، باعتبارها وسيلة من وسائل التشكيل الشعري، الذي يؤطر عناصر التجربة الشعرية سواء أكانت تجربة ذاتية محضة أم تجربة وطنية قومية أم إنسانية، استحضر الشعراء أبعادها بلغة موحية ومكثفة، ومؤثرة في الكثير الغالب، فكانت انعكاساً لنفوسهم التائقة إلى التوأمين: الحرية والسلام» (٨٥) .

والأعوام والفصول تتوالى عند هارون هاشم رشيد، و طال الانتظار، والربوع تتألم على فراق أهلها عنها، أتى الربيع دون راعٍ أو شياه، ومواطن الأحرار جرداء، وأهلها مشردون جياع عطشى يتلهفون إلى شربة ماء، يقول الشاعر:

عادَ الرَّبيع، ولم يعد راعٍ... ولا عادت شياهْ
عادَ الرَّبيع، وليته ما عَاد، يغمرنا أساهْ
عادَ الرَّبيع، وموطن الأحرار... جرداء ربَّاه
والنازح المسكين ظمآن.. يعذِّبه ظماه (٨٦) .

♦ **الشوق والحنين إلى الأوطان:**

«الإحساس بالزمان والمكان إحساس فطري، وأصيل في النفس البشرية، يعني تشبث الإنسان بالحياة ضد الموت، ويزداد الإنسان إحساساً بالمكان إذا حرم منه، فحين ينقطع الإنسان عن وطنه ويحرم منه، سواء أكان اختياراً أم إجباراً، فإن الوطن يتمدد في داخل الإنسان، ويصبح مصدراً للحلم والإبداع، وتنشيط المخيّلة الخالقة، لتبدأ بتشكيل صورة خاصة لهذا المكان المفقود». (٨٧).

وقد خلد الوطن في ذاكرة هارون هاشم رشيد، يحمله أينما سار، متمنياً لو كان طيراً ليحط على ترابه، وفي لقاء للشاعر مع جريدة (الرأي) في عمان، نرى حنين الشاعر الدائم إلى وطنه غزة، الذي يسكن في وجدانه ولا يفارقه، ويقول: «... فأتمنى أن تكون لي أجنحة لآتيها كما الطير الخاطف، ليحط قلبي على ترابها الطهور» (٨٨).

وهو القائل أيضاً أيام كان في القاهرة: «أجلس متمنياً أن أجيء إلى غزة لأقبل ترابها ذهباً إبريزاً، وأدور في أنحائها، وآتي قبور الأجداد والآباء، أقرأ عندها الفاتحة، وأترحم على سكانها» (٨٩).

وإذا كانت بلاد الشاعر بعيدة عن ناظريه، فإنها تسكن في قلبه وذاكرته، يتلهف شوقاً لرؤيتها، حتى لتكاد شدة الشوق تمزق أحشاءه، وهي تناديه باكية حزينة، يقول الشاعر:

بلادي حاضرة نائيهْ ... إليها تَلَهَف أشواقيهْ
وخفق فؤادي ووجدانيهْ ... يكادُ يمزِّق أحشائيهْ
وأسْمَعُها ملْءَ أجوائيهْ ... تنادي مزمجرةً باكيهْ (٩٠)

ويملأ الشوق وجدان الشاعر لرؤية الوطن، والعيد عنده هو يوم التحرير والعودة، عودة الوطن والديار إلى أصحابها، يقول الشاعر:

وطني وعيدي أنت يوم تعودُ ... وطني.. وبي شوق إليك يهزُّني (٩١)

لقد أباح **الله** –سبحانه وتعالى– قتال من يخرج الإنسان عن وطنه، حيث يقول تعالى: ﴿**وَمَا لَنَا أَلاَّ نُقَاتِلَ في سَبِيلِ اللهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا من دِيَارِنَا**﴾(٩٢)، وفي قصيدة (هناك بلادي)، تصوير للألم الذي يعتصر في قلب الشاعر، وهو يقف خلف حدود بلاده، متحسراً لا يستطيع الدخول إليها، مستحضراً شريط ذكرياته، وأيام صباه، وشبابه، وقد تركها كارهاً، مخلفاً وراءه حقله وما زرعته يداه، يقول الشاعر:

هناك.. هناك.. أغاني صباي
ونجوى شبابي.. وذكرى هوايْ
وحقلي.. وما زرعته يدايْ (٩٣)

يقضي الشاعر وقته في التفكير والشوق والحنين الذي يحرق قلبه، لا يعرف طعم النوم، ملقياً بأسئلته على الزمان، الذي يشبهه بإنسان له أذنان، ويسمعه، منتظراً منه الإجابة دون جدوى، يقول الشاعر:

أنا والحنين، وهذا الظلام وهذا التحرق، لا نهجع
متى، يا ترى، يرجع النازحون؟ متى بهم تُزْهِرُ الأربعُ؟
متى يا زمان، أجبْ يا زمان؟ كَأنّي بأذنك لا تسمع [٩٤]

وتضطرم نار الشوق لهباً في قلب الشاعر، مؤكداً هذا المعنى في تكراره لكلمة (الحنين) ، وقد اكتوى بنار البعد عن بلاده، يقول الشاعر:

الحنين الحنين يُضرمُ فيه لهباً سَعَّرتْهُ نارُ البعاد [٩٥]

عمد شعراء المقاومة الفلسطينية إلى ذكر كثير من أسماء المواقع، مثل: الهضاب والتلال والسفوح والجبال، دلالة على أن الاعتداءات الصهيونية شملت فلسطين كلها، ولم تقتصر على منطقة دون أخرى [٩٦] .

فالشاعر يوجه نداءه إلى إخوته النازحين المبعدين والمنتشرين في الكون الواسع، للاستمرار في التطلع إلى أوطانهم ليبنوا مجدهم، حيث السواحل والتلال والسفوح تستنجد بهم، وتنوح عليهم، وكل شبر في فلسطين يصيح أين شعبي؟ أين أصحاب العزيمة القوية، والهمة الشامخة؟ فهو يقول:

يا أخي النازح والكون كبير وفسيحُ
الشطوط الخضراء تدعونا إليها وتنوح
والذرى تبكي علينا، وتناجينا السفوح
يا أخي: ليس سوى أرضك فيها تستريح
كل شبر في فلسطين ينادي ويصيح
أين شعبي، أين شعبٌ صادق العزم صريح [٩٧] .

وأين تلال بلاده التي كانت مهبطاً لأبطالها الشجعان، يقول الشاعر:

أين تلك الذرى؟ أما زال فيها مهبط للنسور والآساد [٩٨] .

ويخاطب الشاعر النفس الحزينة اليائسة، عسى أن يخفف من حزنها [٩٩] ، لتبكي وتصرخ عالياً، وتواصل الأنين، حتى يعود أحباؤها الغائبون إلى أوطانهم شرفاء أحراراً، يقول الشاعر:

نوحي على سمع الحياة وأرسلي الأنات تترى
حتى يعود الغائبُ المحبوب للأوطان حرّا [١٠٠] .

«أعاد الشعراء الفلسطينيون صياغة الأماكن والعالم وفق رؤيا جديدة، اتخذت صوراً مثالية وإنسانية، وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة، للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً، يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقوها ونقلوا أحاديثها وتاريخها عبر أشعارهم، فكان ذلك تعويضاً نفسياً لافتقادهم فلسطين (النواة) الطبيعية ومدنها وقراها وشوارعها» (١٠١).

ويشبه الشاعر (يافا) بالإنسان العليل الذي يئن من شدة الألم، وما وقع بها كان أشد من وقع السيوف، وقد صارت مداساً للأعداء، وعجزت عن النطق والتعبير، وانتهكت الحرمات الدينية للمسلمين والمسيحيين، ولا يسمع فيها صوت الأذان ولا أجراس الكنائس، يقول الشاعر:

ويافا تئنُّ وتشكو الهوانْ
وَقد آلَمَتها سِهام الزمانْ
ومات على شفتيها الأذانْ
وناقوسها.. ذاهلٌ.. مُسْتهانْ (١٠٢)

وحيفا تنزف حزناً على الكرمل وما أصابه، وترثي حال شعبها الأعزل، يقول الشاعر:

«وحيفا» تنوحُ مع الكرمل
وتبكي على شعبها الأعزل (١٠٣)

وتبدو حسرة الشاعر على حيفا، وقد خيم الصمت عليها حزناً، وعلى يافا مدينة العلم والنور، وعلى عكا مدينة الفخر والمجد، التي صمدت أمام الغزاة عبر التاريخ، يقول الشاعر:

كيف «حيفا» هل خَيَّم الصمت عليها ... وتناسب ليالي الأعياد؟
كيف «يافا» مدينة العلم والنور ... وَمَهْد الآمالِ والإرشاد؟
كيف «عكا» جبهة الفخر والمجد ... أذلَّتْ لحكم الاستبداد؟ (١٠٤)

لقد تشتت اللاجئون وتفرقوا في البلاد، في الكويت، وفي اليمن، وفي الحجاز، وفي عدن، فلا بد من العودة إلى أوطانهم، رغم الجراح، والأسى، والدموع، معززين، مكرمين، يقول الشاعر في قصيدته (إلى النازحين) :

أخي في الكويت، أخي في اليمن، أخي في الحجاز، أخي في عدن
أخي رغم ليل الأسى والدموع، وليل الشقاء، وليل المحَنْ
سألقاك يوماً قويّ الجناح، عزيزاً هنا في رحاب الوطن. (١٠٥)

ويتحسر الشاعر على الذكريات الجميلة التي مضت في حيفا، مع الأصحاب والأحباب، وعهد الشباب، متمنياً عودته في القريب العاجل، يقول الشاعر:

حيفـا الحبيبـة: أيـن منـك أحبـةٌ كانـوا، وأيـن تفـرَّق الأحبـاب؟
حيفـا الحبيبة: هـل لأمسـك رجعةٌ وهل الشباب يعود وهو شباب؟ (١٠٦)

فلتصرخ حيفا مدينة الأحرار، وتنوح باكية فراق أهلها وأحبابها، ويبدو الشاعر هنا يائساً من العودة؛ لأن النوح والندبة تستعمل للبكاء على الميت الذي ذهب ولن يعود، فتلال حيفا وربوعها تبدو حزينة متحسرة لما حل بها وبأهلها، ويستحلفها متسائلاً: هل من عودة ثانية إليها بعد هذا البعد والفراق، يقول الشاعر:

أمدينـة الأحـرار: نوحـي واندبـي فالأهـل عنك وعـن رحابك غابوا
تتسـاءلين وفي ذراك تحسـر وعلـى ربابـك تأثُّـر وعـذاب
بـالله يـا حيفـا.. وقـد فارقتنـا بالله هل بعد الغيـاب إياب؟ (١٠٧)

♦ **الإصرار على العودة والمقاومة:**

عرف عن هارون هاشم رشيد بأنه شاعر القرار ١٩٤ «شاعر النكبة» –كما سبق– و»النكبة تعني التمسك بحق العودة، والتمسك بحق العودة، يعني التمسك بالمقاومة والانتفاضة، ورفض الاستسلام ومشاريع الهزائم المعدة من أعداء الإسلام، وتعني أن هناك شعباً ما زال ينتظر الحل العادل لقضيته عبر السلام، أو عبر كل وسيلة ممكنة ومتاحة، بما فيها المقاومة» (١٠٨).

وحق العودة حق شرعي وتاريخي وقانوني للفلسطينيين، الأمر الذي دفعهم للتمسك به، واعتباره حقاً مقدساً لديهم. وقد أعتبر حقاً مقدساً؛ لأنه «مستمد من القانون الدولي المعترف به عالمياً، فحق العودة مكفول بمواد الميثاق العالمي لحقوق الإنسان الذي صدر في ١٠ كانون أول/ ديسمبر ١٩٤٨م، إذ تنص الفقرة الثانية من المادة ١٣ الآتي: لكل فرد حق مغادرة أي بلد، بما في ذلك بلده، وفي العودة إلى بلده. وقد تكرر هذا في المواثيق الإقليمية لحقوق الإنسان مثل: الأوروبية والأمريكية والأفريقية والعربية. وفي اليوم التالي لصدور الميثاق العالمي لحقوق الإنسان في ١١ كانون أول/ ديسمبر صدر القرار الشهير رقم ١٩٤ من الجمعية العامة للأمم المتحدة الذي يقضى بحق اللاجئين الفلسطينيين في العودة أو التعويض» (١٠٩).

وبعد أن شُرِّد الفلسطينيون في عام ١٩٤٨م، صرّح وزير الخارجية الأمريكي: جون فوستر دلاس، بأن القضية الفلسطينية قد انتهت، حيث قال: «يموت الكبار، وينسى الصغار، وتنتهي القضية»، إلا أن ظنونه باءت بالفشل؛ لأن الكبار واصلوا طريق الكفاح والثورة ليسير الصغار على دربهم، ويواصل الآخرون كفاحهم، وقد تغذوا بنيران الثورة» (١١٠).

إن الشعور بالحزن على ما أصاب فلسطين من احتلال واستيطان، واقتراف أبشع الجرائم والمجازر بحق هذا الشعب، ولَّد عند الشعب ردة فعل طبيعية للوقوف في وجه الاستعمار، شعور النخوة والشهامة، والعزة للدفاع عن الوطن واسترداده «ولا غرابة– والحال هذه– أن يتفاعل الشعراء مع هذين الشعورين المتناقضين فيصوروا الحزن والألم والحقد والغيظ، فتقطر الأشعار شجناً ولوعة ودموعاً سخينة» (١١١).

يقول هارون هاشم رشيد: «فلا عجب أن يكون الشاعر ضمير هذا الشعب وشاهده، فقد عاش شعراء فلسطين المأساة، واكتووا بنارها، وعاصروا ألمها، وذاقوا مرّها، فكانوا القيثارة التي توقع ألحان الحنين، والنفير الذي يطلق أصوات الاستنفار، فما خَفَت لهم صوت... ولا سكتت لهم كلمة؛ لأنهم نبراس الأمل، ومشكاة الحلم... إنهم الزلزال الذي يهز واقع التشرد المرّ، والديناميت الذي يختزن تحت أوتاد الخيام، وفي أعماق الكهوف... تلك كانت رسالتهم، وذلك كان دورهم الذي اضطلعوا به، واتخذوه عقيدة يقاتلون تحتها كتيبة واحدة، شعراء فلسطين حملوا رايتهم، وانطلقوا يقاتلون تحتها، فهم الذين أوقدوا مشاعل النور في ليل المأساة، وأطلقوا نيازك الأمل في ظلمات اليأس، وعبؤوا النفوس بروح العزيمة والثأر والتضحية... إنهم أول من ثاروا على الأوضاع التي صنعت النكبة، بجرأة وفدائية، وأول من حرض على اجتثاث الفساد» (١١٢). واستطاع الشعر أن يُخلِّد في صميم الشعب ما لم يستطعْ السياسيون تحقيقه، «ولتكون شهادات صدق من نخبة على تاريخ فرط به المفرِّطون، وتاجر به المتاجرون»، وحاول الشعراء الالتزام في أشعارهم «بمبدأ الحفاظ على الحقوق والثوابت»، غير آبهين بما يصدر من قرارات واتفاقات (١١٣).

وقد أكثر الشعراء الفلسطينيون من الحديث عن العودة في شعرهم، واستعمالهم مصطلحات العودة، وحين سئل الشاعر يوسف الخطيب عن سبب كتابته كثيراً عنها، أجاب بأنه كان واحداً من شعراء كُثُر استعملوا هذا المصطلح في أشعارهم؛ وذلك «لأن شعبنا الفلسطيني بأسره هو الذي اعتمد هذا الشعار، بمرتبة الإيمان المطلق به، منذ لحظات اللجوء الأولى في سنة ١٩٤٨م، لأنك لو سألت أي لاجئ فلسطيني في تلك السنة: «ولماذا تحمل مفتاح بيتك معك؟ » لأجابك على الفور، وبمنتهى البداهة: «لأننا عائدون». ولست أبالي كثيراً إن كنت أنا أو كان غيري، أول من شق صمت الفجيعة، إعلامياً وثقافياً وشعراً ونثراً بصرخة «عائدون» هذه منذ مطلع عقد الخمسينات من القرن الماضي، ولكن ما أتذكره جيداً هو أن أكثر من شاعر واحد من أتراب ذلك الزمان، كهارون هاشم رشيد، وخليل زقطان، وخالد نصرة، قد ارتفعت أصواتهم بهذا الشعار الوطني بشبه إجماع عفوي» (١١٤).

ويقول الشاعر خالد أبو خالد: «رحيلنا هو حتماً مسير باتجاه العودة، في رأيي أن العودة مرتبطة بالتحرير، فهي إذن مسألة مبدئية، ونحن نصرُّ على أن هذا الرحيل الذي حدث في حياة الشعب الفلسطيني هو حتماً مسير باتجاه العودة، حتى لو كان في آخر العالم سنعود لنقاتل، ونحن الآن فعلاً في آخر العالم، وأذكر أن خيرة أبناء الشعب الفلسطيني يأتون للمشاركة، إذن قضية العودة مرتبطة بالتحرير، وعندما يقال حق العودة، يقال ذلك خطأ؛ لأن حق العودة يعني أن الأمور انحلت وبقي حق العودة» [١١٥].

وهذا الشاعر محمود درويش يؤكد العودة، ويطلق صرخة نداء تقتحم الحصون والقلاع، ليرتفع صوته عالياً، منادياً على الصخرة التي صلّى عليها والده، مؤكداً رفض بيعها باللآلئ، من خلال تكراره لأداة نفي المستقبل (لن)، وتأكيده على العودة في قوله (إنا لعائدون)، مستشرفاً المستقبل القريب للتأكيد على هذا الحق، من خلال نداء أمه بالانتظار أمام الباب، ويصر الشاعر على الصمود والتحدي مهما كلفه الثمن، يقول الشاعر:

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر..
يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلئ
أنا لن أسافر
لن أسافر..
لن أسافر..!
أصوات أحبابي تشق الريح، تقتحم الحصونُ
يا أمنا انتظري أمام الباب.. إنّا عائدون
ماذا طبخت لنا؟ فإنا عائدون
إنا عائدون..
سأظل فوق الصخرة.. تحت الصخرة.. صامد [١١٦].

«ويستطيع القارئ أن يلحظ في شعر العودة الفلسطيني، ومن خلال معظم النماذج تكراراً لصيغ التوكيد المختلفة، كقول كثير منهم: (إننا عائدون)، أو (إنا عائدون)، بالإضافة إلى استعمال صيغ المضارع المستقبلي على نطاق واسع من مثل: (سنعود، سنرجع، سأرجع، سنغير، سنبني، سننهي، سنأتي)، ويستطيع القارئ أن يبحث عن مثل هذه المفردات في القصائد التي تتناول العودة؛ لأن الشعراء يقدمون صيغ لغوية توازي بيئتهم النفسية التي تحتشد فيها الإيمانيات والحتميات لتقول الأمر نفسه، بأشكال متنوعة» [١١٧].

وقد أجاد شاعرنا هارون هاشم رشيد في التعبير عن مأساة شعبه، وقد صرح الشاعر بذلك في قوله: «كتبت في كل انكسار أو انتصار، ودعوت للكفاح والصمود دوماً، ولم أؤرخ فقط لأحداث قضيتي، ولكني تنبأت أيضاً، لما يجب أن تسير عليه مسيرة النضال الفلسطيني، فكتبت بذلك تاريخ المستقبل للشعب الفلسطيني المقاوم» (١١٨) ، وهو يرى أن التوحّد هو الطريق الأمثل للحفاظ على القضية مؤكداً ذلك في قوله: «أقولها بملء فمي، يجب التوحّد، التوحّد من أجل الحفاظ على وحدة قضيتنا وعدالتها» (١١٩) .

وفي قصيدة الشاعر (مع الغرباء) يضيق الشاعر ذرعاً بأسئلة ابنته (ليلى) ، وإلحاحها عليه بالسؤال عن سبب الغربة والضياع، الذي يعيشونه، فيصرخ في وجهها مؤكداً على العودة، واستعادة الوطن، ولن يقبلوا التنازل عنه مهما كلف الثمن، ولن يزيدهم الفقر والجوع إلا إصراراً وتحدياً، يقول الشاعر:

فيصرخُ سوف نُرْجِعَه
سنرجع ذلك الوطنا
فلن نرضى له بدلا
ولن نرضى له ثمنا
ولن يقتلنا جوعٌ
ولن يرهقنا فقر (١٢٠) .

ويهدد الشاعر بالثأر والانتقام من الذين كانوا سبباً في تهجير الشعب وتشريده، ويصرخ بأعلى صوته من الكهف والخيمة البالية، مستنجداً بأهله وأصحابه، صارخاً من أعماقه إلى الاستمرار في المقاومة لاسترداد الأرض المغتصبة، يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (سأزرع أحلامية) :

من الكهف والخيمة الباليهْ ... سأجمع للثأر أحلاميهْ
سأجمع أهلي وأصحابيهْ ... وأصرخ في عمق أعماقيهْ
وأرسلها صيحةً داويهْ ... وأدعو إلى الجولة الثانيهْ (١٢١)

ويبدو الشاعر متفائلاً بالنصر في الموعد القريب، يقول الشاعر على لسان الفتاة اللاجئة:

قد كان لي وطني
قد كان لي.. ومضى مع الزمن
وغداً يعود، ...
يعودُ.. لي وطني (١٢٢) .

ورغم الجراح والآلام، ورغم البعد والفراق، فنحن على العهد باقون، لن نستسلم، ولم يدخل اليأس إلى قلوبنا، إلى أن يبزغ نور الفجر، حاملاً معه لواء النصر والعودة إلى الأوطان، يقول الشاعر:

بلادي وإن آلَمَتْنا الجراحْ
وإن فَرَقتنا سِياطُ الرياحْ
فَنَحن على العهد.. عهد الكفاحْ
سَنَبْقى إلى أن يُطل الصباحْ (١٢٣).

أُخرج الفلسطينيون من وطنهم، وهم يحملون في صدورهم آلاماً وجراحاً تفوق طاقة البشر، مخلفين وراءهم الأرض والبيوت والزيتون... الخ، ليرقدوا في الكهوف والمخيمات، دون أن يضعف ذلك من عزيمة هذا الشعب، وقدرته وإصراره على المقاومة، «فقد انطلقت من أعماق ليل الغربة والتشريد تلك السيمفونية الحماسية الرائعة التي سميت «شعب فلسطين»، لتظل خالدة في ذهن بني الإنسان، مدى التاريخ، وعبر العصور» (١٢٤).

وقد كانت الأحداث التاريخية عاملاً مهمّاً من العوامل التي ساهمت في إثراء تجارب الشعراء، «حيث جعلت لهم وجهة نظر إيجابية في قضية الإنسان» (١٢٥)، وقد استحضر الشاعر هارون هاشم رشيد التاريخ في شعره، حين اتخذ من معركة (حطين) التي انتصر فيها صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين، لتغسل عارها منهم بعد قتال مستميت، تدفقت فيه الدماء الغزيرة، وسيلة للتحريض والانتقام والتهديد من الغرباء الذين دنسوا أرض فلسطين، ومزقوها، ليعقد العزم والإرادة على العودة، حاملاً معه راية النصر يقول الشاعر:

كلُّ شبر في فلسطين لنا	**تحته صوت شهيد مسلم**
سوف نأتيه وفي أكبادنا	**ثورة مشبوبة بالنَّقم**
والسرايا حول حطين مَضَتْ	**تغسل العار بِدَفّاق الدم**
سوف نأتيها وإنْ طال المدى	**بجنود النصر تحت العلم**
فاعملي يا أمتي صابرة	**ولغير السيوف لا تحتكمي** (١٢٦)

ويبدو الشاعر متفائلاً وموقناً بحتمية العودة، فلا يكل ولا يمل، ولا يعرف اليأس طريقاً إلى قلبه، رغم كل الانكسارات، وهو القائل: «لم يساورني اليأس قط، يعرفني الجميع بأملي في التحرير والعودة، والذي ليس له حدود، إن إيماني بعدالة القضية والشعب المعطاء يدب فيَّ الأمل، إنه شعب العمالقة، الذين لم ولن يُهزموا أبداً» (١٢٧).

وتخاطب المعلمة اللاجئة تلاميذها بأن يظلوا وضائين مشرقين كإشراقة الفجر، حتى تحقيق النصر، يقول الشاعر:

أحباء روحي.. لا تيأسوا، ولو شمل العالم المنكرُ
وكونوا كفجر الحياة الوضيء.. يُداعبه الأملُ النيرُ
صغاري: غدٌ لكم، فاعملوا على خير أوطانكم تنصروا (١٢٨) .

ويلحظ على الشاعر كثرة استعماله لسين الاستقبال في شعره، وقد يكون سبب ذلك «أن المأساة لم يمر على وقوعها زمن طويل، وأن الحل لم يوجد، وأن الثورة الفلسطينية المعاصرة بعد انطلاقة فتح في ١/ ١/ ١٩٦٥م، لم تكن قد اشتعلت بعد، فجاءت الأشعار مثقلة بهمّ المأساة حيناً، ومفجرة للآمال حيناً آخر، مع استخدام ألفاظ: النار، الدم، الثأر، الجراح، الكفاح، الإعصار، وغيرها» (١٢٩) .

وعلى الرغم من الشقاء ورغم الجوع والتشريد والمحن، فإن الشاعر موقن في العودة، وزوال ظلام الليل في المستقبل القريب، وظهور نور الفجر حاملاً معه لواء النصر والحرية، يقول الشاعر:

سنعود يا أختاه للوطن	**رغم الشقاء.. وقسوة الزمن**
رغم الليالي العابثات بنا	**والجوع والتشريد والمحن**
سنشق أستار الظلام غداً	**سنشقها.. ونعود للمدن**
سنسير بالفجر الجميل قوىً	**جبارة تقضي على الوهن** (١٣٠)

ويؤكد الشاعر على العودة في خطابه للفتاة اللاجئة (ليلى) ، بأن تصبر على نكد العيش في الخيام المظلمة، وفي الحفر، أحياء أموات، مدفونون في الحياة، وأن تنتظر حتى ينجلي الظلام، وينبثق نور الفجر، ويلوح النصر، يقول الشاعر:

سنعود يا ليلاي فانتظري	**في الخيمة السوداء... في الحفر**
حتى يلوح النصر مُنْبثقاً	**وأنا وأنت نسير للظفر** (١٣١)

سيعودون إلى أوطانهم –بإذن **الله**– ليحيوا راية نصر طويت عبر الزمن، وليشهد الدهر على هذا النصر، يقول الشاعر:

سنعود نرفع راية طويت	**ونعيدها تزهو على الدهر** (١٣٢)

ويؤكد الشاعر هذا المعنى في إثارة النخوة والحماسة بين اللاجئين، للانتقام من أعدائهم، ليزيد من حدة غضبهم وإصرارهم على العودة من خلال تكراره لكلمة (لا بدّ) وليتحلوا بالصبر، وليعلوا فوق كل المحن، يقول الشاعر:

وصبراً فلا بد للبائسين بأن يثأروا رغم أنف الزمن
ولا بد أن يرجع اللاجئون، وأن يصعدوا فوق هام المحن
ولا بد.. لا بد.. من عودة الكريم إلى أرضه والوطن (١٣٣) .

ونلحظ أن ظاهرة التكرار تتردد كثيراً في شعر الشاعر، والتكرار شرط من شروط حركة

الأداء، وهو يمت إلى النظام بصلة وثيقة؛ لأن مبدأ النظام يتوقف على المعاودة والتكرار، فلا يكون إلا به، واحترام نظام المثال في جميع الدورات الإيقاعية معناه معاودة المثال وتكراره، وللتكرار دلالات إيقاعية كثيرة منها: التأكيد على أهمية اللحظة الواحدة، وتشظيها إلى آلاف اللحظات، كما في تكرار بعض اللوازم التي يفتتح بها الشاعر قصيدته[١٣٤].

والشعب الذي ذاق مرارة المعاناة وويلاتها، هو وحده القادر على نصرة قضيته التي طال عليها الزمن بين الأخذ والرد، ولا يتحقق ذلك إلا بالمقاومة العنيفة، والكفاح المسلح، وعقد العزم على القتال، فلا السياسة ولا مجلس الأمن، ولا هيئة الأمم التي لا تجتمع إلا على الإثم والحقد يمكن أن تحقق لهم شيئاً، يقول الشاعر:

سنحلُّ نَحن قضيةً بليت على أَخْذ وردٍ
فدع السياسة وانطلقْ نحو التجنيد واستعد
واترك خرافة مجلس للأمن في حَلٍّ وَعَقْد
أو هيئة الأمم التي اجتمعت على إثم وَحِقْد[١٣٥]

وليكن هذا شعارنا دوماً، نردده بأعلى صوتنا عالياً، قائلين: «إنما النصر لنا»، يقول الشاعر:

دائماً فوق الشفاه دائماً هذا النشيد
يملأ الدنيا صداه هاتفاً فينا يعيده

إنما النصر لنا[١٣٦].

وبالإرادة القوية والعزيمة الثابتة، يمكن أن تحقق كل أماني هذا الشعب، يقول الشاعر:

والشعب إن يرد الحياة فإنه لا بدّ يبلغ ما يريد ويظفر[١٣٧]

ويلحظ تأثر الشاعر بأبي القاسم الشابي، ويتضح ذلك في تضمينه للبيت الأخير لبيت أبي القاسم الشابي المشهور:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر[١٣٨]

فقد ظل شعراء المهجر دائمي الحنين إلى أوطانهم، تهفو قلوبهم إليها مع كل نسمة، وأرواحهم معلقة بها، ولم تغب عنهم أوطانهم لحظة. ومهما اشتد سواد الليل، فلا بد من طلوع الفجر، فلا الفقر ولا الخيام السود المظلمة يمكن أن تنال من قوتهم وعزيمتهم وإصرارهم، وتشتعل جذوة الأمل في قلب الشاعر، ليبشر بنصر جديد، ومستقبل مشرق، تستبدل فيه بهذه الخيام الرياض والجنان، وفوقها القصور الجميلة، ولعل في عنوان قصيدته (سنعود مرة أخرى) تأكيداً على حتمية الرجوع، حيث يقول الشاعر:

أخـــي مهمـــا أدلَهَـــمَّ اللّيـــ ـــلُ سـوف نطالــع الفَجْــرا
ومهمـــا هَدَّنــــا الفقـــرُ غــداً سَـنُحَطِّم الفَقْــرا
أخــي والخيمــة الســوداءُ قَــد أمسـتْ لنــا قَــبْرا
غــداً ســنحيلها روضـــاً وَنَبْنـــي فَوْقهــا قَصْــرا (١٣٩)

«وهكذا بدأت فكرة العودة في الشعر الفلسطيني، حلم لا ينتهي، وإصرار لا يحد، وعزم لا يلين، للانطلاق الظافر نحو الأرض، تلك الأرض التي تنتظر أهلها، مثلما تنتظر الحقول القاحلة انهمار المطر» (١٤٠).

وأخيراً نحن نوافق الكاتب الراحل جميل بركات فيما ذهب إليه مشيداً بفضل هارون هاشم رشيد في قوله: «أستطيع القول بأن الأستاذ هارون هاشم رشيد، ابن النكبة، هو أحد الرواد المدافعين عن القضية، بكل ما أوتي من عزم، كرّس نفسه ليترجم أحاسيس قومه شعراً بأسلوب خاص متميز، خاطب من خلاله الداني والقاصي محذراً من مغبة التهاون والاستجداء، وداعياً إلى مواصلة الكفاح حتى النصر، وكأنه يراه قريباً» (١٤١).

الخاتمة:

احتلت قضية اللاجئين حيزاً كبيراً لدى الشعراء الفلسطينيين، وعرف عن شاعرنا هارون هاشم رشيد بأنه شاعر القرار ١٩٤، وشاعر النكبة التي تعني حق التمسك بالعودة، وبالتالي التمسك بالمقاومة ورفض الاستسلام، عاش مأساة اللاجئين منذ طفولته، وهو القائل: «الجنود الإنجليز وثوار حيّ الزيتون نقطة تحول في حياتي». أبعد عن وطنه –غزة– قسراً، فخلد الوطن في ذاكرته، فجاء شعره انعكاساً لتجربة فقدان الوطن، حتى اعتبرت قصائده وثيقة نفسية ترصد ألم اللجوء، وتسطر جراحه عبر الزمن.

كانت القضية الفلسطينية شغله الشاغل، وديوانه (مع الغرباء) أول وأهم شيء كتبه على حد قوله، نظمه بعد النكبة مباشرة، لذلك اعتبر ديوان النكبة في رصده لأحداثها، صور فيه معاناة اللاجئين وعذابهم النفسي، ومأساتهم في المخيمات والشتات. وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن الأدب الفلسطيني كله برز كجزء من أدب اللجوء وليس العكس، اتضح ذلك في معظم المواضيع المطروقة من أديب محلي أو أديب في الشتات، أو أغنية خرجت من مخيم أو مدينة في فلسطين، فكلها تدور حول محور واحد، وهو البقاء وحلم البقاء في فلسطين، وبمعنى آخر الصمود والعودة. فعلى رواد الأدب الفلسطيني أن يقتفوا أثر كل أدب للشتات الفلسطيني جواراً أو ما وراء البحار.

أصدر هارون هاشم رشيد أكثر من عشرين ديواناً شعرياً، هذا فضلاً عن الروايات والمسرحيات التي تدور في مجملها حول القضية الفلسطينية ونصرتها، إلا أنه لم يحظ بنصيب وافر من الدراسات، رغم كثرة الموضوعات التي يمكن تناولها في شعره.

الهوامش:

1. الخليلي، علي، مختارات من الشعر العربي الفلسطيني الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢، ص: ٨٤.
2. شاهين، أحمد عمر، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين،، منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزة، فلسطين، ط٢، ٢٠٠٠، ج٢، ص: ٨٢٦.
3. الخليلي، علي، مختارات من الشعر الفلسطيني الحديث، ص: ٨٤.
4. شاهين، أحمد عمر، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ج٢، ص: ٨٢٦.
5. النوري، محمد جواد، من أعلام الفكر والأدب في التراث العربي، مطبعة الشرق العربية، القدس، شعفاط، (د. ت) ، ص: ٤٤٣.
6. صدوق، راضي، شعراء فلسطين في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٢٦٢.
7. موقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد: قصيدة النثر انقطاع عن التراث وخلع للجذور والهوية، حوار مفلح عيّاش، بقلم حسن المطروشي (www. dromosad. com) .
8. الموقع الإلكتروني السابق.
9. موقع إلكتروني: المنتدى، المحور الثقافي، هارون هاشم رشيد في ضيافة (فلسطين) : www. paldf. net/ forum/ showthread. php?t=404206.
10. موقع إلكتروني: هارون هاشم رشيد، قصيدة النثر انقطاع عن التراث وخلع للجذور والهوية، www. drmosad. com.
11. موقع إلكتروني، الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد، مقالات أدبية، ديوانية همس القوافي، http\\www. 7be. com/ vb/ t/ 55912. httml.
12. موقع إلكتروني، مجلة العودة، مجلة فلسطينية شهرية، العدد (٥٢) ، السنة الخامسة، كانون الثاني/ يناير/ ٢٠١٢، صفر ١٤٣٣هـ، حوار عبد الرحمن هاشم، www. ala-wda. mag. com
13. موقع إلكتروني: هارون هاشم رشيد، قصيدة النثر انقطاع عن التراث وخلع للجذور والهوية، www. drmosad. com
14. رشيد، هارون هاشم، مدينة وشاعر (حيفا والبحيري) ، مطبعة دار الحياة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط١، المحرم ١٣٩٥/ كانون الثاني، ١٩٧٥، ص: ٣٢٧.
15. موقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ showsubject.

١٦. موقع إلكتروني: هارون هاشم رشيد، قصيدة النثر انقطاع عن التراث وخلع للجذور والهوية، www. drmosad. com

١٧. خفاجي، محمد عبد المنعم، النقد العربي الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٥، ص: ١٩١.

١٨. موقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ showsubject.

١٩ المرجع السابق، الموقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ show- subject .

٢٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية (١) ، ص: ٤٨.

٢١. نفسه، ص: ٥٢.

٢٢. موقع إلكتروني، مجلة العودة، مجلة فلسطينية شهرية، العدد (٥٢) ، السنة الخامسة، كانون الثاني/ يناير/ ٢٠١٢، صفر ١٤٣٣هـ، حوار عبد الرحمن هاشم، www. ala- wda. mag. com

٢٣. موقع إلكتروني، مجلة العودة، مجلة فلسطينية شهرية، العدد (٥٢) ، السنة الخامسة، كانون الثاني/ يناير/ ٢٠١٢، صفر ١٤٣٣هـ، حوار عبد الرحمن هاشم، www. ala- wda. mag. com

٢٤. موقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ showsubject.

٢٥ المرجع السابق، الموقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ show- subject .

٢٦ المرجع السابق، الموقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ show- subject .

٢٧. الجيوسي، سلمى الخضراء، موسوعة أعلام الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص: ٢٤٥.

٢٨. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ط١، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٦م، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، مقدمة المؤلف، ب.

٢٩. نفسه، المقدمة –ب– .

٣٠. نفسه، – ب– .

٣١. نفسه، ص: ٧.

٣٢. نفسه، ص: ٧.

٣٣. نفسه، ص: ٣١– ٣٢.

٣٤. نفسه، ص: ٩٣.

٣٥. نفسه ص: ٩٦

٣٦. التميمي، حسام، صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث، دراسة أدبية، ١٩٦٧– ١٩٩٠، جمعية العنقاء الثقافية، الخليل، فلسطين، ط١، ٢٠٠١، ص: ٣٩.

٣٧. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٩٤

٣٨. موقع إلكتروني، حسن، شاكر فريد، أثر النكبة في الشعر الفلسطيني، ٢٩/ ٥/ ٢٠١١، http:// hournews. net/ news- 4280- htm.

٣٩. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مؤسسة الأسوار، عكا، ط١، ٢٠٠٠، الطبعة العربية الحديثة، ص: ٩٤.

٤٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٢٣

٤١. نفسه، ص: ٢٣.

٤٢. نفسه، ص: ٢٣– ٢٤.

٤٣. نفسه، ص: ٢٤.

٤٤. نفسه، ص: ٢٥.

٤٥. نفسه، ص: ٤٦.

٤٦. نفسه، ص: ٨٨.

٤٧. نفسه، ص: ٨٨– ٨٩.

٤٨. نفسه، ص: ٩٤.

٤٩. نفسه ص: ٩٦.

٥٠. نفسه، ص: ١٠٢.

٥١. نفسه، ص: ٢٦.

٥٢. موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٢٤٩.

٥٣. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٣٥.

٥٤. نفسه، ص: ٤٦.

٥٥. نفسه، ص: ٤٦.

٥٦. نفسه، ص: ١١٠.

٥٧. نفسه، ص: ٥٧ .

٥٨. نفسه، ص: ٥٧.

٥٩. البروج، آية: ٤.

٦٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الكاملة (١) ، ص: ٤٥.

٦١. نفسه، ص: ٤٦.

٦٢. نفسه، ص: ٥٧.

٦٣. نفسه، ص: ٩٢.

٦٤. أبو مور، همام جمعة، مخيمات اللاجئين الفلسطينيين واقع وتحديات، موقع إلكتروني http:// www. al- bayader. com .

٦٥. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية (١) ، ص: ٥٣.

٦٦. نفسه، ص: ٦١.

٦٧. نفسه، ص: ٦٢.

٦٨. منشورات جامعة القدس المفتوحة، لغة عربية (٢) ، ط١، ٢٠١٠، ص: ١٠٢.

٦٩. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٧٠.

٧٠. صدوق، راضي، شعراء فلسطين في القرن العشرين، ص: ٦٦٢.

٧١. رشيد، هارون، هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٢٧– ٢٨.

٧٢. نفسه، ص: ٣٣.

٧٣. نفسه، ص: ٣٦.

٧٤. نفسه، ص: ٨١.

٧٥. نفسه، ص: ٨١.

٧٦. نفسه، ص: ٣١.

٧٧. نفسه، ص: ١٠٥.

٧٨. نفسه، ص: ١٢٦.

٧٩. نفسه، ص: ٢٧.

٨٠. نفسه، ص: ٤٠.

٨١. نفسه، ص: ٤٠.

٨٢. موسى، نمر إبراهيم، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: ٢٠١

٨٣. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٤٢.

٨٤. نفسه ص: ٣١.

٨٥. موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، والثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٢١٧.

٨٦. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ١٠١.

٨٧. قطوس، بسام موسى، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ودار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٩

٨٨. ووقع إلكتروني، رشيد، هارون هاشم، غزة.. أجمل الصبايا. www. baalhasan. jeer-an. com/ archive/ 2009/ 1786876. html

٨٩. المرجع نفسه.

٩٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٣٣– ٣٤.

٩١. نفسه، ص: ٤٥.

٩٢. البقرة، آية: ٢٤٦.

٩٣. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٣٨.

٩٤. نفسه، ص: ٦٠.

٩٥. نفسه، ص: ٦٢.

٩٦. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مصدر سابق، ص: ١٤٧

٩٧. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص١٠٠.

٩٨. نفسه، ص: ٦٢.

٩٩. نفسه، ص١٠٣.

١٠٠. نفسه، ص١٠٣

١٠١. موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: ٢٣٩

١٠٢. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص٣٨.

١٠٣. نفسه، ص: ٣٨– ٣٩.

١٠٤. نفسه، ص: ٦٢.

١٠٥. نفسه، ص٦٧

١٠٦. نفسه، ص٩٨.

١٠٧. نفسه ص: ٦٢.

١٠٨. موقع إلكتروني:

http:// www. palestineonly. net/ vb/ archive/ index. php/ t59018. html .

١٠٩. موقع إلكتروني: http://www. palestineonly. net/ vb/ showthread,php?t=91469.

١١٠. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مصدر سابق، ص: ٤٤٠.

١١١. نفسه، ص: ٩٤.

١١٢. رشيد، هارون هاشم، مدينة وشاعر (حيفا والبحيري) ، ص: ٣٣٦– ٣٣٧.

١١٣. موقع إلكتروني، عمر، رمضان، الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم، حق العودة، كانون الثاني، www. noorramadanI. maktoobblog. com/ 17th. 2012

١١٤. موقع إلكتروني، الشعر والنكبة في حياة يوسف الخطيب، مجلة العودة، مجلة شهرية تعنى بشؤون اللاجئين الفلسطينيين وحق العودة، أول مجلة فلسطينية شهرية، العدد ٥٣، السنة الخامسة، شباط/ فبراير ٢٠١٢م، ربيع أول ١٤٣٣.

١١٥. نفسه.

١١٦. درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٤، م١، ١٩٩٦، ص: ١٠٧– ١٠٨.

١١٧. موقع إلكتروني، حطيني، يوسف، العودة في الشعر العربي،

http:// www. paldf. net/ forum

١١٨. نفسه، ص: ٣٣.

١١٩. موقع إلكتروني، رشيد، هارون هاشم، http:// anntu. tv/ new/ showsubject

١٢٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٢٩– ٣٠.

١٢١. نفسه، ص: ٣٣.

١٢٢. نفسه، ص: ٣٧.

١٢٣. نفسه، ص: ٣٩.

١٢٤. رشيد، هارون هاشم، مدينة وشاعر (حيفا والبحيري) ، ص: ٣٣٦.

١٢٥. موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: ٢٢٦.

١٢٦. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٤٤.

١٢٧. موقع إلكتروني، رشيد، هارون هاشم، http:// anntv/ new/ showsubject .

١٢٨. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٥٣.

١٢٩. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: ٨٥.

١٣٠. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٦٥.

١٣١. نفسه، ص: ٦٥.

١٣٢. نفسه، ص: ٦٦.

١٣٣. نفسه، ص: ٦٩.

١٣٤. قطوس، بسام موسى، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ودار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٨٧.

١٣٥. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١) ، ص: ٧٠.

١٣٦. نفسه، ص: ٧٦.

١٣٧. نفسه، ص: ٨٥.

١٣٨. الشابي، أبي القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص: ٢١٨.

١٣٩. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الكاملة (١) ، ص: ١١٠.

١٤٠. موقع إلكتروني، حطيني، يوسف، العودة في الشعر الفلسطيني،

http:// paldf. net/ forum .

١٤١. موقع إلكتروني: (أناشيد العودة) ، ديوان جديد للمؤرخ الشعري للقضية الفلسطينية هارون هاشم رشيد، عرض أوس داوود يعقوب:

http:// pulpita. alawtanvoice. com

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم

أولاً- المراجع العربية:

١. التميمي، حسام، صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث، دراسة أدبية، ١٩٦٧- ١٩٩٠، جمعية العنقاء الثقافية، الخليل، فلسطين، ط١، ٢٠٠١.

٢. الجيوسي، سلمى الخضراء، موسوعة أعلام الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧.

٣. حسن، محمد عبد الغني، تصدير عزيز أباظة، الشعر العربي في المهجر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢.

٤. خفاجي، محمد عبد المنعم، النقد العربي الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٥.

٥. الخليلي، علي، مختارات من الشعر العربي الفلسطيني الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢.

٦. درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٤، م١، ١٩٩٦.

٧. رشيد، هارون هاشم، الأعمال الشعرية الكاملة (١)، ط١، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٦م، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

٨. رشيد، هارون هاشم، مدينة وشاعر (حيفا والبحيري)، مطبعة دار الحياة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ط١، المحرم ١٣٩٥/ كانون الثاني، ١٩٧٥.

٩. الشابي، أبي القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، ، دار صدار، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦.

١٠. شاهين، أحمد عمر، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ج٢، منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزة، فلسطين، ط٢، ٢٠٠٠.

١١. صدوق، راضي، شعراء فلسطين في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠.

١٢. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مؤسسة الأسوار، عكا، المطبعة العربية الحديثة، ط١، ٢٠٠٢.

١٣. فرهود، كمال قاسم، موسوعة أعلام الأدب العربي الحديث، دار المشرق للطباعة والنشر، شفا عمرو، ١٩٩٤، ط٢.

١٤. قطوس، بسام موسى، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ودار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.

١٥. اللغة عربية (٢) ، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ٢٠١٠.

١٦. موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، والثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٢١٧.

١٧. النوري، محمد جواد، من أعلام الفكر والأدب في التراث العربي، مطبعة الشرق العربية، القدس، شعفاط، (د. ت) .

ثانياً- المراجع الإلكترونية:

١. حسن، شاكر فريد، أثر النكبة في الشعر الفلسطيني، موقع إلكتروني، ٢٩/ ٥/ ٢٠١١، .http:// hournews. net/ news- 4280- htm

٢. حطيني، يوسف، العودة في الشعر الفلسطيني، http:// paldf. net/ forum .

٣. رشيد، هارون هاشم، (أناشيد العودة)، ديوان جديد للمؤرخ الشعري للقضية الفلسطينية هارون هاشم رشيد، عرض أوس داوود يعقوب: http:// pulpita. alawtanvoice. cim

٤. موقع إلكتروني:
http:// www. palestineonly. net/ vb/ archive/ index. php/ ts9018. html

٥. موقع إلكتروني: المنتدى، المحور الثقافي، هارون هاشم رشيد في ضيافة (فلسطين) :
www. paldf. net/ forum/ showthread. php?t=404206.

٦. موقع إلكتروني، رشيد، هارون هاشم، غزة.. أجمل الصبايا.
www. baalhasan. jeeran. com/ archive/ 2009/ 1786876. html

٧. موقع إلكتروني، الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد، مقالات أدبية، ديوانية همس القوافي، http\\www. 7be. com/ vb/ t/ 55912. htttml.

٨. مجلة العودة، مجلة شهرية تعنى بشؤون اللاجئين الفلسطينيين وحق العودة، أول مجلة فلسطينية شهرية، العدد ٥٢، و٥٣، السنة الخامسة، شباط/ فبراير ٢٠١٢م، ربيع أول ١٤٣٣. www. alawda. mag. com

٩. أبو مور، همام جمعة، مخيمات اللاجئين الفلسطينيين واقع وتحديات، موقع إلكتروني . http:// www. al- bayader. com

١٠. موقع إلكتروني، عمر رمضان، الثوابت الفلسطينية في الشعر المقاوم، حق العودة، كانون الثاني، www. noorramadanI. maktoobblog. com

١١. موقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد: قصيدة النثر انقطاع عن التراث وخلع للجذور والهوية، حوار مفلح عيّاش، بقلم حسن المطروشي (www. dromosad. com) .

١٢. الموقع إلكتروني، هارون هاشم رشيد، http\\anntv. tv/ new/ showsubject .

«توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة) للروائي غريب عسقلاني»

د. عبد الرحيم حمدان*

* أستاذ مساعد في اللغة العربية/ كلية التربية/ فرع شمال غزة/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

يحاول هذا البحث أن يكشف علاقة الروائي «غريب عسقلاني» بالتراث، حيث تناول أهم المصادر التراثية التي استقى منها، وتعامل معها في روايته «أولاد مزيونة»، وهو الموروث الشعبي، وذلك من خلال الوقوف عند المحاور الآتية: الشخصيات، والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية، والتعبيرات والتقاليد الشعبية.

وقد انتهى هذا البحث إلى أن علاقة الروائي «غريب عسقلاني» بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى هذا التراث بصفته مصدر إلهام وإيحاء مهم، لا غنى للروائي عنه، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المحاكاة أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل تقوم على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته؛ بقصد تطويرها، واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية؛ للتعبير عن التجربة الروائية المعاصرة، وإيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقي.

Abstract:

This research attempts to reveal the relationship between the novelist, Gharib Asgalani's work and heritage and the heritage sources on which he based his novel, "Mazyuneh's Sons" through discussing the following themes: the characters, popular- folk tales, expressions, and traditions.

The research ended up with the following conclusion: There was a close and sincere relationship between Asgalani and heritage. Asgalani looks to heritage as an important source of inspiration and it is an indispensable feature for his work. This relationship is not based on simulation or reproduction of heritage as it is; it is based on deep interaction with its elements for the purpose of developing and exploiting its artistic features in the contemporary novel and delivering its psychological and emotional dimensions to recipients.

مقدمة:

يعد التراث بمصادره المتنوعة معيناً لا ينضب، ومورداً دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ لما يحويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية؛ ذلك أن «عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي» (١).

تحتل عملية توظيف الموروث داخل السياقات الروائية أهمية بالغة؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إن مقدار تفاعل المتلقي مع الرواية يكمن في مقدار توظيف الروائي للموروث، وبما أن الموروث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الروائيين المبدعين توظيف الموروث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي.

ولا شك في أن استيعاب الروائيين العرب للتراث بأشكاله المتنوعة وتوظيفه في النص الروائي قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الرواية العربية الحديثة، بحيث أصبح يشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الروائي المعاصر، إذ إن اتكاء الروائي على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرداً، وأصالة الروائي وتفرده يزيدان بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به.

إن تعامل الروائي مع التراث لا يعني نقله كما هو، أو إعادة صياغته أو تقليده؛ لأن مثل هذا العمل لا قيمة له، إنه يذكّر فقط بالماضي، ولا يقدم أي حلول للمشكلات المعاصرة. وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره «استخداماُ فنيا إيحائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الروائية، بحيث يسقط علي معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة» (٢).

وفي إطار هذا التعامل الإيجابي مع التراث، تأتي هذه الدراسة التي تتوقف عند تجربة أحد الروائيين المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء تجربتهم الروائية، سواء على المستوى الفكري أم المستوى الفني، وهو الروائي غريب عقسلاني (٣).

إن الدارس لروايات غريب عقسلاني يلحظ أن مصادر التراث التي استرفدها قد تنوعت وتعددت ما بين: مصادر دينية، ومصادر تاريخية، ومصادر أدبية، ومصادر شعبية، وقد

كان لهذه المصادر أثر كبير في تعميق تجربته الروائية، وإرهاف أدواته التعبيرية، ولعل استرفاده الموروث الشعبي بخاصة، واستخدامه له قد برز واضحاً في صور تعامله مع التراث، حيث تتجلى طبيعة ارتباط الروائي بالماضي، ومدى تفاعله معه، وقدرته على توظيفه وتطويره، والإضافة إليه.

بيد أن المتأمل في روايات غريب عقسلاني يجد أن خيط التراث الشعبي خيط بارز في نسيج النص الشعبي الروائي عنده، وأنه مكون أصيل من مكوناته؛ فالموروث الشعبي يعد من أكثر المصادر التراثية صلة والتصاقاً بنفسية الروائي ووجدانه، حيث وفر له غير قليل من الوسائل والأدوات الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية، وكان أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه. حيث لا تكاد تخلو رواية له من إحالة إليه، سواء على مستوى الصياغة والتشكيل أم على مستوى الدلالة والرؤية.

ونعني بالتراث الشعبي هنا جملة العادات والمعتقدات والحكايا الخرافية والأهازيج والزغاريد والأعراس التي تحمل نفحة شعبية، وترتبط بخصوصية المجتمع الفلسطيني، وطبقاته وتاريخه وأرضه. أي بزمانه ومكانه المفقودين [٤].

يلمس المتتبع لروايات «غريب عسقلاني» حرص الروائي على التراث الشعبي الفلسطيني، والعمل على إحيائه، وتأكيد وجوده، بوصفه يمثّل أحد الركائز الأساسية في ربط الفلسطيني بهويته، وبماضيه، وأرضه، انطلاقاً من إيمانه بأن «كل إحياء وإثراء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي الفلسطيني، بكافة أشكاله وألوانه، هو دعم للثورة وتكريس لها. كما أنه إضاءة للمنافي الفلسطينية، ولحمة لها» [٥].

«يبدو أن الروائي كان مولعاً بالتراث الشعبي قديمه وحديثه إذ قرأ الموروث الشعبي واستوعبه حفظا ومحاكاة، وطفت ثقافته الشعبية على سطح نصوصه الروائية، فقد تشرب الثقافة الشعبية في مختلف مراحل تكوينه الأدبي، فالموروث الثقافي للأدب العربي يتسرب إلى الأديب من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي في نصه الذي ينشئه هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه» [٦].

وقد تطلب تتبع أنواع الموروث الشعبي وأشكال توظيف عناصره ومعطياته، وما تنطوي عليه من مضامين، أن يتناول هذا البحث بالدرس والتحليل توظيف النصوص الشعبية من: أمثال وحكم، والشخصيات الشعبية، والمعجم الروائي، كما تطلب التنبيه إلى تداخل وتشابك عناصر الموروث الشعبي ببعض المصادر التراثية الأخرى: كالمصادر التاريخية والدينية الشعبية، حتى ليصعب التمييز أحيانا بين عنصر وآخر. وسيقف الباحث عند أبرز

تلك الأشكال وهي: الشخصية، والسيرة الشعبية، والحكاية، والأمثال، الألفاظ، والتعبيرات الشعبية والعادات والتقاليد.

تزخر رواية «أولاد مزيونة» بالمتناصات التراثية الشعبية التي تعكس ثقافة متنوعة مختزنة في اللاشعور الفردي لدى الكاتب، إضافة إلى التراث الشعبي المختزن في اللاشعور الجمعي الذي يمثل الكتب جزءاً منه، لذا يجد القارئ أن الرواية تحفل بعدد من الإشارات إلى بعض العادات الشعبية والمعتقدات والمعارف الشعبية والحكايا الخرافية، ومراسيم العرس الفلسطيني، والسيرة الشعبية ساقها الكاتب بأسلوب عاطفي حزين، من خلال بعض شخصياته الشعبية.

تعالج الرواية في مجملها غربة الفلسطيني، وبحثه الدائم عن الحياة، وليس الموت، وذلك من خلال نسيج سردي يطمح لتكريس معمار روائي خاص يقوم على تقنيات القص الحديث.

يمتد الفضاء الزماني للرواية زهاء قرن من الزمان، يبدأ من أواخر الحكم التركي لفلسطين، وانتهاء بدخول السلطة الوطنية إلى أرض الوطن سنة ١٩٩٤ م، وقد اختيرت هذه الحقبة رغبة من الروائي في تسليط الضوء على هذه الحقبة الزمنية تقريباً، وهي حقبة تعد من أشد الفترات تعقيداً في حياة الفلسطينيين [٧]

وأما الفضاء الجغرافي للرواية، فقد وقع معظمه في أرض فلسطين، مدنها وقراها وباديتها وجبالها وبحرها، وإن تجاوزها إلى بعض المناطق المحيطة بفلسطين مثل: سوريا ولبنان وقبرص.

وإذا كانت «أولاد مزيونة» قد اعتمدت في بنائها على تقنية التبويب والعنونة الداخلية، إذ يتشكل المعمار الروائي من عدد من الفصول التي تحمل عناوين مستقلة، فإنها لم تعدم الرابط السري الذي يربط بينها، ذلك أن اللوحات- أي المشاهد الجزئية- تتضافر فيما بينها وتتشابك؛ لتشكل في النهاية اللوحة الكلية في الرواية، وصولاً إلى الرؤية الكلية التي تصل ذروتها حين يقتنع «أولاد مزيونة» بأن جذورهم متأصلة في هذه الأرض، وأن ما يتعرض له شعبهم من نكبات ومصائب لن يدوم، وأن منطق الحياة يؤكد استمرار النضال والمقاومة؛ لنيل الحرية والاستقلال على يد «أولاد مزيونة» شباب المستقبل.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن يسلك الباحث منهجاً استقرائياً تحليلياً يسعى إلى الوقوف عند رصد المعطيات التراثية الشعبية التي استعان بها الكاتب الروائي في التعبير عن رؤيته الإنسانية وتجربته الذاتية فحسب؛ إلى جانب الكشف عن كيفية توظيفه للمعطى التراثي الشعبي في خطابه الروائي، هل كان هذا التوظيف لصالح الإبداع الروائي لديه

من حيث بناء الشخصية أو تطور الحدث أو السرد أو خدمة المعنى الكلى للرواية أم أن هذا التوظيف وقع تحت غواية التراث بوصفة مخزوناً ثقافياً كامناً لديه فى اللاوعي، استفزته الكتابة الروائية، فأخرجه دون وعي؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

ستتناول الدراسة محاور الموروث الشعبي، وأثرها في البناء الفني لرواية «أولاد مزيونة» على النحو الآتي:

أولاً- الشخصية والموروث الشعبي:

للشخصية في الرواية أهمية كبرى بين سائر مكوناتها الأخرى، وقد أعلى بعض النقاد من شأن الشخصية الروائية إلى حد عُدَّ فيه خلق الشخصيات هو أساس الرواية الجيدة، ذلك بأن الشخصية تؤدي الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب الرواية (٨).

تضمنت الرواية عدداًمن الشخصيات الروائية التي استمدت مادتها الأصلية «الهيولي» من واقع الشعب الفلسطيني، وقد خلع عليها الكاتب هالة من الملامح والسمات ذات الطابع الشعبي الموروث.

تعددت شخصيات الرواية وتنوعت، وجاءت لتمثل شرائح متنوعة من المجتمع الفلسطيني، من بدو وقرويين وسكان المدن، وهم يبدون في الرواية عشاقاً ينشدون الحياة، ويحترفون الحب إلى درجة العشق، ويواجهون تقلبات الحياة دائماً، يموتون ويُبعثون في أجسام جديدة... ينتشرون في فيافي الأرض (٩).

إلى جانب أنها ضمت أصنافاً عدة من الشخصيات الروائية: ما بين شخصيات محورية وأخرى ثانوية، وبين شخصيات ذكورية وشخصيات أنثوية، وستتناول الدراسة الشخصيات التي كان لها حضور لافت، ودور مهم في بنية الرواية، ومجريات أحداثها، والتي اصطبغت في بنائها وقسماتها بطابع شعبي واضح مثل شخصية كل من مزيونة، ومطلق، وطه. وسأتناول هذه الشخصيات الثلاث؛ لتجلي الطابع الشعبي في تكوينها أكثر من غيرها.

أ- شخصية مزيونة:

وهي أبرز شخصيات الرواية، فـ «مزيونة» هي ابنة جبل الخليل، وقد جاء عنوان الرواية يحمل اسمها، والاسم هنا يحمل دلالات ثرة ممتدة في الزمان والمكان، ولم يأت اختيار الاسم صدفة، وإنما جاء عن عمد وقصد، وقد خضع للتأمّل والتفكير والتدقيق، فهو دال يحتوي معاني الحسن والجمال، وقد تردد هذا المعنى في غير مكان في الرواية.

ويعوّل بعض الروائيين على الاسم في إبراز الشخصية، وتحميلها من المعاني والدلالات ما يريدون التعبير عنه في ثنايا الرواية، كما هو الحال عند «غريب عسقلاني» في هذه الرواية، إذ ثمة علاقة وثيقة– في كثير من الأحيان– بين الاسم والشخصية، لأن دلالة الاسم غالباً ما تحدد طباع الشخصية وصفاتها، أو مستواها الاجتماعي، أو ما يمكن أن تقوم به في سياق الحدث الروائي [١٠]، فقد جاء على لسان أم إبراهيم: «مزيونة في الاسم، وفي الكسم مزيونة» (أولاد مزيونة، ص٣٨) .

لجأ الروائي إلى تسمية بعض شخصياته بأسماء رمزية دالة، ومنتقاة بدقة؛ لتفصح عما يريد أن يقوله من خلالها، وتتكشّف دلالاتها في سياق الرواية وأحداثها [١١]، ومن هنا يحتمل أن يكون الكاتب قد وصل بهذا الاسم إلى حدود الرمز، فدال «مزيونة» يشي بأن المراد به فلسطين نفسها، فلسطين الإنسان والأرض، والتاريخ والمكان، وأولاد مزيونة: هم أبناء فلسطين، وهكذا يندمج الخاص بالعام، فتصبح «مزيونة» أمّاً لكل عشّاق فلسطين، بل تصبح «فلسطين» ذاتها.

حاول الكاتب أن يرسم ملامح هذه الشخصية وسماتها رابطاً بين عادات المجتمع الفلسطيني وتقاليده من جهة، وبين ما تحمله هذه الشخصية من قيم العزة والكرامة والتمرد والحفاظ على العرض والشرف من جهة أخرى، يقول الراوي:

.. «ما زال الناس في الجبل يتناقلون سيرة مليحة موصوفة عاشت في زمن الأتراك وحيدة لأبوين عاشقين، طُلبت غرة (١٢) لرجل هفية [١٣] من عصبة بطاشين [١٤] أرذال، سقط لهم قتيل في «طوشة» [١٥] مع أهل المليحة.

وفي الحكاية تزينت المليحة زينة أميرة، وارتدت أجمل ما لديها من ثياب، ودخلت على أبيها:

– كيف تراني يا أبي؟!

كست الفجيعة بدن الرجل وارتجف ولم يحرك ساكنا..

واصلت المليحة:

– يأخذوني مفشة غَل ومنقع سم وآتيهم بولد من ظهر هفية؟!

صرخ الرجل صرخة المبهوظ [١٦] وهبط ولم يقم، فهجّت المليحة، واستجارت بساري ليل تصادف مروره

في الوادي.. وقيل إن أهلها تفرقوا في شعاب الأرض خوفا من البطش، وخزيا من معيار العروس الهاربة. (أولاد مزيونة، ص٣٥) .

تجلت في هذا المقطع سمات شخصية مزيونة وملامحها، فهي فتاة فاتنة عزيزة، رفضت أن تؤخذ «غرة» لرجل «هفية»، وآثرت أن تتمرد على تقاليد القبيلة، وواقعها المهين، وجدت ضالتها في «مطلق» الشاب المتمرد الثائر على هذا الواقع المزري، وقبلت به زوجاً على سنة **الله** ورسوله، ولم يلبث «مطلق» أن عاد بها إلى أهله، إنها غريبة مقطوعة أحاطت بحياتها الأسرار والحكايات الممزوجة بأقاويل الناس وشطحات خيالهم.

حاول الكاتب أن يستثمر أسلوب «تعدد الروايات» حول الحدث الواحد واختلافها في تناوله لهذه الحكاية الشعبية؛ لتعميق وظيفتها ودلالاتها، وإبراز وجهات النظر المختلفة في تناول الحدث، بحيث تُروى أحداث هذه الحكاية من أكثر من جهة، فهو يصف الحدث الواحد بأكثر من صورة، فتتعدد وجهات نظر مختلفة، يقول الراوي:

«قيل إنها أرملة صديقه في الجهادية، أوصاه بها قبل أن يموت، وأنه عندما وقف ببابها سدت عليه الطريق وسألت:

– متى دفنتَ صاحبكَ؟

– قبل ثلاثة أشهر وعشرة أيام.

– صدقتَ.

وأفسحت له الطريق، وأكرمت وفادته، وحدثته بما كان بينه وبين صديقه الراحل، وكأنها كانت ثالثهما،

فاقترب من اللوثة، قالت:

أتاني قبل شهر وليلة ودعني، وطلب مني أن أفك الحداد بعد انتهاء العدة وأن أتطيب بمسكه، وأتهيأ لمن يحمل الخبر (أولاد مزيونة، ٣٨، ٣٩) .

وفي مكان آخر يقول الراوي:

وقيل إنه وصل في تجواله جبل الدروز، وتتبع جدولاً يخرج من عين تصب في جابية، وكان الوقت فجرا، فإذا بامرأة تخرج عليه من الجابية عارية كما خلقها ربها، لم تخفِ عورتها، ولم يركبها ذعر أو خجل، وأنها اتجهت إليه وألقمته ثديها وهمست في أذنه:

– كيف رأيت طعمي؟

فخيل إليه أنه رد عليها وهو على يقين أن لسانه لم ينطق بحرف:

– من أنتِ! ؟

وقيل إن أمها كانت تتبعها منذ تلبستها عاهة السير ليلاً وهي نائمة، ورأت ما كان بينهما، فجذبتها من شعرها وعادت بأبيها وإخوانها العشرة، فخيروه بين الموت ذبحاً

وبين الهروب بها عندما يجن الليل، وأن لا يظهران في الجبل بعد ذلك، ففعل وعقد عليها على دين الإسلام في حيفا، ولم تعد للسير نائمة بعد ذلك.

وقيل.. وقيل، ومطلق لا يعلق، ومزيونة تعلق الابتسامة على شفتيها إذا سألتها إحداهن وتهمس:

– كلنا أولاد حوا وآدم. (أولاد مزيونة، ص ٤٠، ٤١) .

رصد الكاتب الأحداث التي مرت بالشخصية، وأبرز مدى انعكاسها في حياتها حيث أنجبت من مطلق طفلين: ولداً (حسن) ، وبنتاً (زانة) وقد حملا اسم العائلة.

وقد أفاد الروائي من أسلوب القص في الحكايات ومفتتح هذه الحكايات مثل عبارة الحكي: «قيل» وهي شكل من أشكال السرد التراثية التي ترددت في كثير من النصوص السردية التقليدية، إلى جانب كونها أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتمنح الإبداع شيئا من الواقعية والصدق، إنه يحكي للمتلقين ما وقع للشخصية في زمن الماضي.

أضاء الكاتب جوانب شخصية مزيونة، فغدت تمتلك طاقات إيحائية ودلالات ثرة جعلتها تلامس تخوم الرمز؛ ذلك أن حياة اللجوء والتشرد التي عاشها الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج والمعاملة غير الطيبة التي لقيها اللاجئون في غربتهم تماثل ما لقيته» مزيونة» وأولادها من ذل وهوان وعبودية في ظل استجارتها في بلاد الغربة، ولا شك في أن هذا الرمز أثرى الدلالة وعمقها، وجعلها تحمل دلالات بالغة الثراء والغنى.

حاول الكاتب في رسم ملامح شخصية «مزيونة» التركيز على البعدين الخارجي والداخلي للشخصية، وبيان علاقة التداخل والتأثير بينهما، فهي تتمتع بجمال فاتن، كأنها جنية، صبوح على حد قول عمتها أم إبراهيم: «تقول للقمر قم لأقعد مطرحك. مزيونة بالاسم والكسم، وهذا يكفي» (أولاد مزيونة، ص٦٦) ، وفي موضع آخر يصف الراوي مزيونة بقوله: «فاجأت مزيونة الجميع بزينتها وكحل عينيها وضفائرها المحلولة وقد شكّت فيها نوار الفل والياسمين.. تثير عبقا حول حورية تحزمت بزنار من خرز، شد وسطها على ثوب الجنة والنار، الذي لم تلبسه منذ رحيل مطلق» (أولاد مزيونة، ص٨٨، ٨٩) .

أما عن الأبعاد النفسية لشخصية مزيونة، فهي أنموذج للتحلي بالقيم الخلقية الأصيلة في المعاملة مع الآخرين، والتمتع بمكارم الأخلاق والتأدب معهم، يقول الراوي: «عُرف عن مزيونة قصر اللسان، وعدم النتش في سيرة الناس، حديثها حلو مع الأهل والجيران، معدلة ومرتبة، وبيتها نظيف، تتفانى في خدمة حماها وحماتها، تتزين وتتحفف وتنشر شعرها الخيلي في شمس الضحى، لا تهبط البسمة عن شفتيها، تعد أطعمة لا تعرفها نساء الحارة» (أولاد مزيونة، ص٦٧) .

عول الكاتب في هذا المشهد على تقنية الوصف في تصوير ملامح هذه المرأة، إذ يصف المعالم الخارجية للشخصية بدقّة وواقعية، لقد حددّ الوصف ملامح شخصية «مزيونة» من غير السقوط في آفة الجمود، وذلك عندما جعلها تنبض قوّة وحياة وحيوية. إذ جاءت سماتها وملامحها الخارجية تنم عن جوهرها، وهي ملامح يغلب عليها الطابع الشعبي الذي تتسم به نساء الريف والبدو، وقد أدت تلك الأوصاف وظيفتها المحدّدة، فزادت الشخصية وضوحاً وتحديداً، وأفصحت عن عالمها الداخلي.

وفي جانب آخر من ملامح شخصية «مزيونة» الشعبية أبرز الكاتب صورة المرأة الريفية البسيطة التي تدرك بحسّها العفوي ضرورة مساعدة زوجها في اجتياز مصاعب الحياة، والتغلب على متاعبها، فـ «مزيونة» كما يقول الراوي:

ومزيونة «لا تعلق على ما يشاع، وتضع حداً للألسن بكرم ضيافتها، فتقدم العوامة والمهلبية والمكسرات التي يجلبها زوجها من سفراته، وتقضي الوقت في أثناء غياب زوجها في العمل الذي يعود بالنفع المادي للأسرة، فهي تعمل في شغل الطواقي، وتطريز المناديل، وكسوات الوسائد والمخدات، يبيعها «مطلق» ويعود بثمنها خواتم وأساور وحاجات زينة، وفي حضور زوجها لا تغادر حجرتها، تطلق البخور مع رائحة قنديل الزيت ليل نهار» (أولاد مزيونة، ص٦٨)

هكذا قدّم غريب عسقلاني صورة واقعيّة نابضة بالحياة، للمرأة القروية الكادحة، إن دقة وصف شخصية «مزيونة» توحي بأن ثمة تجربة حقيقية وواقعاً ملموساً خبره الكاتب وعايشه، يوحي بالصدق والواقعية التي تجعل منها شخصية مقنعة وقريبة إلى ذهن المتلقي، وفي مكنة القارئ أن يربط بين جمال مزيونة وفتنتها وأخلاقها وبين فلسطين: أبناء وأرضا وشعبا. إنها تحمل الأمل في بقاء هذا الشعب حياً يتولد ويتوالد معه حسب حب الأرض والتعلق بها، والتشبث بمعالمها.

ويطلع الكاتبُ المتلقي على صورة أخرى «لمزيونة»، إنها الزوجة المثالية التي اضطرتها الظروف الصعبة، بعد زواجها «زهدي» من مطلق للعمل من أجل إعالة أسرتها، وعلى الرغم من تعرّضها للسان سلفتها «زهدية» التي روجت حول سيرتها الأقوال والشائعات، وحاكت القصص التي تطعن بأصلها، وأثارت حولها الظنون، بدافع الغيرة، فإنها ترفعت عن الرد عليها، تجنباً للمشكلات وعملت بطيب أصلها واتصفت بالكرم وحسن الضيافة.

ومن سمات شخصية «مزيونة» الشعبية التي حاول الكاتب أن يبرزها: العفة والطهارة ونقاء السيرة والتمسك بالعرض والشرف، لها ولنسلها، فقد حاولت أن تحافظ على شرف ابنتها زانة وعرضها بعد أن كبرت وتدورت، وأخذت الحسن والجمال عن أمها، يقول الراوي:

«رُوِيَ أن مزيونة حلقت شعر ابنتها عندما طق بزها، ودهنت رأسها بالقار، وحبستها في البايكة أسبوعاً، وخرجت بها على الناس، وقد لفت رأسها بعصابة سوداء، وأشاعت في القرية أنها مسكونة، وأن قتيلا خرج عليها في العتمة، وعندما سألها سليمان (الراعي) عن الأمر طفحت دموعها: نحن غرباء ومقطوعون، وظهر أخيها لا يحمل عارها، والبنت مليحة ومطموع فيها» (أولاد مزيونة، ص٤٣) .

إن امرأة تتحلى بمثل هذه القيم النبيلة والمحافظة على شرف البنت وصيانة العرض، لهي امرأة أصيلة كريمة، تستحق أن تكون أنموذجاً للنساء في بيئتها القروية البدوية، وغيرها من البيئات، وبذلك نجح الكاتب في إخراج صورتها من الخاص إلى العام، ومن الذاتي إلى الجمعي.

ب- شخصية مطلق:

تعد الشخصية المحورية الثانية في الرواية، وهي شخصية واقعية متخيلة حرص الكاتب أن يخلع عليها سمات شعبية، وقد حامت حول هذه الشخصية أيضا الحكايات الشعبية، فشخصية «مطلق» تمثل الشاب الثائر المتمرد، الذي رفض أن يمتهن مهنة «النول» مهنة آبائه وأجداده، وأخذ في التطواف والسفر والتجواب، ينتقل من غربة إلى غربة، يقوم بسرحات غريبة، وهو إنسان عاشق، هواوي، [١٧] صاحب مواويل وأغان شعبية. وقد تنقل داخل الوطن وخارجه، فوصل إلى بلاد الشام، وجبل لبنان، وجبل الدروز، وقبرص، وبيروت، وكان يتزوج في تلك الأماكن، لكنه لا يستقر له الحال فيها طويلاً، يقول الراوي: « إن «مطلق» قاطع النول، رغم أنه شَغيّل ماهر، وتمنطق شبريته [١٨] ، وامتطى ظهر دابته سريحاً في بلاد الله الواسعة، فوصل الشام، وباع واشترى في جبل لبنان، وعشق مسيحية أدخلها أهلها الدير قبل أن تهرب معه، وهرب عارياً من حضن امرأة جفت زوجها في جبل الدروز، وركب بحر بيروت إلى قبرص، وتزوج قبرصية، أنجب منها ولداً وبنتاً، وقيل إنه مهما غاب يعود، ومهما ابتعد يقترب» (أولاد مزيونة، ص٦٤، ٦٥) .

وظف الكاتب في هذا المقطع تقنية السرد داخل نسيج الرواية، الأمر الذي مكنه من رسم ملامح شخصية «مطلق» وسماتها بطريقة أثارت المتلقي وجعلته يتلهف على متابعة الأحداث التي مرت بتلك الشخصية. وقد جاء هذا السرد في جمل قصيرة رشيقة، تخلو من التأنق، تتوالى في إيقاع سريع يؤكد المعنى، ويتجه نحو المتلقي بلا وسيط، صيغت في شكل مكثف، الأمر الذي دفعه إلى الاستغناء عن كثير من التفاصيل والجزيئات.

فشخصية «مطلق» هنا تعاني إحساساً عارماً بالضياع والغربة، ولا شك في أنّ تعبير الكاتب بشكل مباشر عن هذه الأحاسيس، يعمقها لدى القارئ، وينقلها إليه

بقلقها وتوتّرها. ولو اعتمد الكاتب طريقة السرد الموضوعي، والخطاب غير المباشر، الذي يوجّهه الراوي العالم، لما استطاع بناء تلك الصلة المباشرة بين الشخصية والقارئ، ولما تمكّن من المحافظة على دفق المشاعر، وزخمها وحرارتها وعمقها، كما تعيشها الشخصية، وتحسّ بها.

يمكن لقارئ رواية أولاد مزيونة أن يكتشف أن الكاتب حين أراد أن يقدم شخصية «مطلق»، فإنه أضفى عليها بعض الملامح الأسطورية، إنها تعكس صورة ذلك البطل الذي يعشق المغامرة والسفرات و «السرحات»، وينتقل من مكان إلى مكان، ومن مغامرة إلى مغامرة، ويتعرض في أثناء سرحاته الغريبة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، لكنه في كل مرة يعود منتصراً، ويعود بالغنائم، كما عاد بـ «مزيونة» زوجه، مستغلاً في ذلك الملامح الأسطورية لشخصية «السندباد» بوصفه مغامراً جاب الأمصار والبلدان، وتعرض للمخاطر والصعاب في سبيل الحصول على ما يريد، إنه يمثل شخصية المغامر الجواب [١٩]، وحاول أن يسقطها على شخصية «مطلق»، حيث جعله يقوم بكثير من المغامرات والرحلات، ويؤوب إلى بيته الذي يتركه كل مرة بالغنيمة.

يدل الاقتباس السابق على قدرة الكاتب على استيعاب أبعاد شخصية «السندباد» وتمثلها جيداً، وتوظيفها توظيفاً واعياً، عبر تجديد قراءتها، وتحويلها من نص مقروء ضمن نوعه الخيالي إلى نص مقروء ضمن نوع آخر يهتم بالواقع، أي نقل الموروث الشعبي من نص خيالي إلى نص «واقعي». وهو بذلك يكون قد وفق في التعبير عن رؤيته الإنسانية المعاصرة تعبيراً فنياً موحياً، إلى جانب محاولته التعميق من أبعاد شخصية «مطلق» الروائية، ومنحها بعداً إنسانياً عاماً.

وفي مكنة الباحث أن يذهب إلى القول بأن الروائي غريب عسقلاني استطاع بتوظيفه هذه الأسطورة أن يضيف شيئاً جديداً في تقنيات عمله الروائي بتوظيفه لمفردات هذا التراث، ذلك أنه أحسن اختيار أسطورة السندباد التي تتناسب مع مواقف شخصية مطلق، فالمتلقي لا يحس بغربتها في النص، وإنما غدت جزءاً لا يتجزأ من خطابه الروائي.

إن تحديد معالم هذه الشخصية بتلك الصفات جعلها تحمل طاقات إبداعية ثرة، اقتربت بها من تخوم الرمز وحدوده، إن صورة «مطلق» هذه تعد رمزاً للإنسان الفلسطيني الذي كُتب عليه الغربة والنفي واللجوء والتشرد في شتى أنحاء الأرض، إنه لا يهدأ له حال، ولا يستقر في مكان، ولا يستطيع أن يكّون لنفسه أسرة يعيش في ظلها حياة هادئة، ومع ذلك فإن الراوي يحاول أن يغرس الأمل والثقة في نفوس الفلسطينيين، إذ يوحي بأن الفلسطيني مهما طالت غربته عن الوطن، فلا بدَّ أن يعود إليه يوماً، وأنه كلما بعد وتغرب، فإنه يقترب

من وطنه. وهذا المعنى الكامن في ثنايا الرواية يغرس الأمل في النفوس، ويطرد اليأس والقنوط منها.

وقد حيكت حول زواج «مطلق» من «مزيونة» حكايات وتأويلات تقترب من الحكايات الشعبية الخرافية إذ: «قيل إنه غاب في سرحة طالت حولين كاملين، وأن أمه رأته في المنام مسحوراً، خاتماً في إصبع جنية، غطست به إلى الأرض السابعة، وتزوجته في مملكة أبيها ملك الجان، وما زالت ترفض إطلاق سراحه، وفك أسره، فيما رآه أبوه مضبوعاً يجري وراء الضبع إلى واد عميق، افترسه ولم يبق منه غير عظامه وشبريته، ولكنه رجع وفي ذيله مزيونة» (أولاد مزيونة، ص٦٦) .

حاول الكاتب الروائي توظيف تقنية الحُلم؛ ليجسد حالة القلق والخوف والاضطراب النفسي التي عاناها والدا «مطلق»، المتولدة من محاولتهما التعرف إلى أخبار ابنهما، وهو في غربته، فكان أقصى أمنياتهما أن يعود إليهما سالماً، فالحلم بوصفه نصاً داخل النص الروائي، » يغذي التخيل بمرجعيات أخرى، ويوجه الأفعال والسلوك، كما أن النص الحلمي يؤدي وظيفة تأويلية لأحداث الرواية، ويعيد قراءة الأحداث ويجسر الثغرات، ويصير الحلم أيضاً وسيلة لإصلاح كل الأخطاء، وباباً للتوبة وتدارك ما لم يتم الانتباه إليه في الواقع» [٢٠] .

أدت تقنية الحُلم أيضاً وظيفة استباقية، وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، مستنداً إلى الأحلام والرؤى التي تؤدي دوراً كبيراً في تحقيق الاستباقات. ولتضيف أبعاداً أخرى توضّح صورة «مطلق»، وتضيء جانباً آخر من جوانب شخصيته الشعبية.

المتأمل في ملامح شخصية مطلق يجدها تتسم بطابع إنساني شعبي، فهو شاب بهي الطلعة، طيب القلب، يميل إلى المرح، ويعشق الغناء والرقص، إنه عندما «يطلق المواويل يصير وجهه بلون حبة البندورة، وكأن جنية ترقص على لسانه في عالم آخر.. وعندما يصحو تكون أغانيه على ألسنة الصبايا، ودلعوناته تعمر الأفراح، تداري النساء إعجابهن به، ويتحرشن به، فيجبر خاطر الواحدة منهن بموال يفوع في بدنها، ويجلب لها القيل والقال عما جرى بينها وبين المسكون مطلق» (أولاد مزيونة، ص٦٥)

خلع الكاتب على هذه الشخصية سمات المغني الشعبي الذي يتمتع بمنزلة شعبية بين الناس. بيد أنه لم يحاول أن يأتي بمثال واحد على تلك المواويل التي كان يتغنى بها هذا المغني الشعبي؛ وكان أمام الروائي فرصة مواتية لإيراد نماذج من تلك المواويل الشعبية التي لها وقع كبير في نفوس المتلقين، ذلك أن استحضار المواويل الشعبية في نسيج النص الروائي يعمل على إيجاز مضمون الرواية وروحها، ويكثف الحالة الوجدانية

والعاطفية فيها، ويضيء معالم الشخصيات، ويبرز مواقفها، ويمنحها قدراً إضافياً من الجاذبية، فضلاً عن كونها تعمق الموقف الذي ترد فيه، وتمنحه طابعاً شعبياً ذا غنى وثراء، وتضفي على المشهد صبغة غنائية واضحة إذا ما وردت منسجمة متماهية مع النسيج العام للموقف الروائي.

ج- شخصية طه:

تتبدى في شخصية «طه» جوانب عديدة من شرائح المجتمع وطبقاته، إنه يعكس صورة العشق والهيام والحب والغرام والتعلق بالمحبوبة، ويصور الغربة والقلق والإصرار على مواصلة الحياة مهما اشتدت الآلام والأحزان.

«فطه» شاب ذو جمال وفتنه، يعشق حبيبته نرجس «النورية»، وهي فتاة «نوريه» تتمتع بالحسن والجمال، ترك من أجلها الأهل والأحباب، وجاب معها الموالد والأفراح، تسحره مفاتن جسدها، وجمال الروح فيها، تقوده المسافات خلفها الى القدس بحاراتها وأسواقها، وأماكن العبادة فيها، وكان لاضطراب الأحوال السياسية في المدينة أثر كبير في كساد عملهما، فلجآ إلى بيت تملكه عجوز «من النور» سعت إلى استغلال مفاتن «نرجس» دون إحساس بالعاشق الوله، فيقع الفراق بينهما؛ الأمر الذي دفع «طه» إلى اللجوء إلى أحضان منجد مغربي، فأتقن على يديه حرفة التنجيد، ومن ثمّ عاد إلى المجدل من جديد، يقول الراوي بادئاً بوصف الشكل الخارجي والملامح الظاهرة لملامح شخصية «طه»:

«طويل أبيض مثل ضابط تركي، بهي الطلة، عيناه مكحولتان كحلاً ربانياً، عُرف عند الرجال بالمكحل والمقدسي والمغربي والقوال والمركوب والممسوس، وعُرف عند النساء بصانع المواويل، يلعب الموال على لسانه، كأنه بعض ريقه، ينفلت منه في مواسم الحسين، ووادي النمل، وزفات العرسان، ويسكن الصدور، يصبح الموال حكاية..» (أولاد مزيونة، ص١٢)

المتأمل في وصف الراوي لشخصية (طه) ، يكتشف أنه خلع عليها ملامح بطل شعبي، صورة تعرفها العامة لهذا الإنسان، وقد وظف تقنية الوصف في انسياب وتلقائية، مع تعويله على التفاصيل والجزئيات في تلك الأوصاف، وتتابعها في لغة بسيطة حية، قادرة على تصوير ملامح الشخصية وإضاءة جوانبها.

ويبدو أن حرفة التنجيد قد لاقت في نفس «طه» هوى وتعلقاً شديدين؛ لأنها تتناسب وحالته النفسية المفعمة بالعشق والهيام، الأمر الذي جعله يبدع في هذه الحرفة ويبتكر، وهي حرفة شعبية، عُرف عن أصحابها الرقة والدقة، وجمال الصنعة، والرشاقة، ورهافة الحس، والإحساس بمواطن الجمال، فضلاً عن اتسامها بالخيال الشعبي الفسيح، ذلك أن أهم ما أخذ «طه» عن معلمه التحكم في نظم وتر التنجيد، والضرب على مواضع معينة.

وفي مشهد آخر من مشاهد الرواية يرسم الكاتب ملامح شخصية «طه» الشعبية، متكئاً فيها على إبراز المظهر الخارجي المتمثل في الملابس الشعبية، التي تعبر تعبيراً صادقاً عن البعد النفسي الداخلي، يقول الراوي واصفاً «طه» وهو في زفة العرس:

«أما طه فقد تميز عن الجميع بسروال يافاوي أسود، وقميص روزا أبيض، وتزنر بغبانية شامية [٢١] غرس فيها شبرية صغيرة للغندرة، وهدّل شليشه [٢٢] من تحت طاقية مطرزة، يرقص أمام العريس على إيقاعات خايلته وحركت فيه صبابته الأولى فحركت في أحباب العريس جنون الرقص والغناء، وصارت الزفة حديث البلد لعدة أيام، وتناثر ما أطلقه طه من مواويل ومراسيل غرام وشجن سكنت صدور الشباب والصبايا» (أولاد مزيونة ص ٩٠) .

قدم الروائي مشهداً تفصيلياً للملابس الشعبية التي كانت سائدة في زمن «طه»، معولاً في ذلك على تقنية الوصف التي تعد عاملاً مساعداً إلى جانب السرد في توصيل الخطاب الروائي، فالسرد يوهم القارئ بواقعية وصدق ما يقرأ [٢٣] .

أسهم الوصف في تقديم شخصية طه والكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية، فخلافاً لسائر الذين اشتركوا في الزفة، قدم السارد وصفاً خارجياً مباشراً للشخصية محملاً بالرموز والمعاني، فهو رجل «تزنر بغبانية شامية، غرس فيها شبرية صغيرة للغندرة، وهدّل شليشه من تحت طاقية مطرزة» وهذه صفات توحي بمعان تفسر اهتمام ذلك الرجل بنفسه، وحبه للظهور بمظهر الشاب الأنيق العاشق.

أما ميله إلى الرقص والغناء الذي له تأثير في نفوس الجميع، فإنه يرمز لما يمتلكه من مقدرة فنية، ومحبة الناس له، وتقديرهم لفنه. وأما حمله للشبرية الصغيرة، فترمز للشجاعة والقوة، كل هذه الصفات تمثل علامات أو نقاط إضاءة تكشف بصدق الكيان النفسي الداخلي للشخصية، إن ولع «طه» بزيه الشعبي وعنايته به يتناسبان وتركيبته النفسية التي تجنح للرقة والفن ولين الطباع، والإحساس بجماليات الأشياء، والميل للحب والعشق والغرام.

إن اللوحة التي رسمها الكاتب لأبعاد شخصية «طه» لوحة نابضة بالحيوية والحركة، تتعاضد فيها الألوان المتعددة المتداخلة في علاقة تجاور ما بين اللونين: الأبيض والأسود، اللذين أديًا دوراً مهماً في إثارة المتعة الحسية، وخلق جو من البهجة والفرح، إلى جانب الحركات التي يقدمها الراقصون الشعبيون في نسق جماعي منتظم متتابع متناغم مع الأهازيج الشعبية والمواويل الغنائية التي يصدح بها المغني الشعبي «طه»، والتي تصدر عن الذاكرة الشعبية الجمعية، كما أن الغناء يعد ضرباً من الحديث الباطني الذي يكشف

عن الحالة النفسية للشخصية، إن مثل هذه اللوحة المتكاملة عمقت المعنى، وزادته ثراء، وكشفت عن الأبعاد الحقيقية لشخصية الشاب «طه» الذي يتدفق حيوية وحباً وعشقاً وفق ما هو سائد في الوجدان الشعبي العام.

يلمس المتلقي أن الكاتب لم يتمكن من استثمار حالة النشوة والفرح التي صورها في المشهد السابق، وذلك أنه لم يقدم نماذج من الأغاني الشعبية التي كان يرددها «طه» في مثل هذه المناسبات، واكتفى بالوصف الخارجي لأثر الغناء والرقص، ولم يتحف المتلقي ببعض تلك الأغاني، فحرم بذلك المتلقي من لذة الشعور بالانسجام النفسي والروحي مع لوعة الغناء الشجي، وعذوبته وحرارة أشواقه.

لا ريب في أن الملابس الشعبية تعد شكلاً من أشكال الموروث، وهي تعبر عن هوية جماعةٍ محليةٍ من الناس، وتعبر عن علاقات الفرد مع باقي أفراد الجماعة، ففي الأزياء والأغاني والمواويل والرقص مجال واسع لتحقيق أغراض وطنية نضالية، وخدمة ثقافةٍ نهبت، وأرض سرقت، وليظل الإنسان الفلسطيني الرازح تحت نير الاحتلال الصهيوني مشدوداً إلى أرضه، محافظاً على موروثه الشعبي الذي يمثل شخصيته وهويته، وربما كان ما سبق ذكره جزءاً من الوظيفة المضمونية التي كان الكاتب الروائي يطمح إلى توصيلها من خلال توظيفه الأزياء الشعبية والغناء والرقص الشعبي في نسيج بنائه الروائي.

عوّل الكاتب على الرؤى والأحلام؛ بوصفها وسيلة في تحديد مصير الشخصيات وعلاقاتها بالآخرين، فبعد أن تزوج «طه» من «زانة»، عادت «نرجس» النورية لتظهر في حياته من جديد، فغدا قلقاً مضطرباً في أمره، لم يجد أمامه من بد إلا أن يلجأ إلى طلب المشورة والنصح من معلمه «المغربي المُنَجّد»، لعله ينقذه مما يعانيه، يقول الراوي واصفاً «طه»: «تمدد على الحصير، فغفى، وما بين الغفوة والصحو جاءه صوت المغربي يركب الريح:

– لا تدخل الاختبار يا طه، الذي مضى لا يعود.

– لكنّ «نرجس» عادت يا معلمي؟

– بعد فوات الوقت والأوان، أنت حلّ منها.

– كيف؟!

– ردّ إليها وديعتها، ولا تغرز إبرة في فراشها، لا تترك عرقك لديها (أولاد مزيونة ١٣٢، ١٣٣).

المتأمل في هذا المشهد من الرواية، يكتشف أن الكاتب قد أفاد في تحديد موقفه من الصراع النفسي المحتدم بداخله من الحلم والرؤى، إلى جانب أن لغته السردية التي اتكأ فيها على الحوار الدرامي المتدفق والموحي بأجواء الموقف، قد أفادت من هذه الوسيلة؛ ليمنح البناء الروائي قوة وتشويقا.

اتخذ الكاتب الروائي من الحلم أداة فنية تمكن من خلالها الكشف عن شخصية «طه»، وإضاءة بعض جوانبها. فطه «شخصية مأزومة، إنها ليست شخصية عادية تعاني أزمة عارضة، وإنما هي شخصية تعاني قلقا وحيرة في الداخل، إنه لا يجد أمامه سوى الهروب إلى الحلم تلتجئ إليه روحه الموزعة بين العودة إلى ماضيه الذي كان ينشده مع «نرجس» النورية أم ينساها وبين البحث عن إلف جديد».

يتبين من المشهد السابق أن الروائي في توظيفه لتقنية الحلم لم يقم بإقحامها في النسيج البنائي للرواية إقحاماً، وإنما مهّد لها تمهيداً من خلال العادات والتقاليد الشعبية السائدة في المجتمع آنذاك.

د- شخصية الولي الصالح:

من الشخصيات الروائية ذات الطابع الشعبي الموروث، والتي ترددت في الرواية شخصيةُ الولي الصالح، التي كان لها حضور لافت في الرواية، إذ يلتقي القارئ عدداً من الأولياء الصالحين من مثل: الشيخ عوض، والشيخ البردويل، والشيخ المبروك أبو صبحة، وورد أيضاً ذكر لعدد من المقامات والمزارات مثل: مقام الحسين، ومقام الخضر [٢٤].

وظف الروائي شخصية الولي الصالح؛ ليصنع المفارقة بين الخيال والواقع، في إشارة إلى الواقع الغيبي الذي كان سائداً في بلاد فلسطين بداية القرن العشرين، من خلال حضور المقامات والشيوخ والأولياء، إن الإيمان بعالم الولي الصالح الغيبي يعكس ذهنية المجتمع الفلسطيني آنذاك، ويبرر مظاهر الحياة الروحية والنفسية وسلطة الغيب المتمثلة في الأولياء والشيوخ.

يحضر الموروث الشعبي المتصل بالغيب في الرواية من خلال ما يقدمه الولي الصالح من معلومات تتعلق بشخصيات الرواية، وقد أدّى الولي الصالح دوراً مهماً في تحريك الأحداث، والتنبؤ بالغيب وتقديم الإرشادات والتوجيهات في صورة إضاءات وإيماءات خفية.

فـ «صفية» بعد أن مات زوجها «فرحان» غرقاً في البحر، عملت في دكان المنجد «طه»، وقد تحركت في داخلها رغبة أن يكون «طه» زوجاً لها على سنة الله ورسوله، ولكنها شعرت بالندم بسبب هذه الرغبة، وسعت إلى طلب الشفاعة من الأولياء الصالحين، فتوجهت

إلى «مقام الحسين» فوقف لها الشيخ المبروك أبو صبحة، وسد الطريق وصاح:

ـ مدد يا ولي **الله** مدد!

نكست رأسها مذعورة، فصرخ:

ـ لا تهربي، باله مشغول بغيرك يا مسكينة.

ـ ماذا أفعل يا سيدي؟!

ـ هو سندك إذا آخاك. (أولاد مزيونة، ٥٥)

المتأمل في هذا الحوار الذي يتخلله السرد، يتبين له أن الولي على اطلاع بالنوايا والأسرار الداخلية للفرد، لقد كان «طه» مشغولاً بحب «نرجس» النورية أو منتظراً الفتاه التى رآها معلمه المغربي المنجد في إحدى غفواته والتي ستصبح في المستقبل زوجاً له، وأنه يقدم النصائح والإرشادات والمقترحات لصفية، كما أنه يردد عبارة «مدد يا ولي **الله** مدد» هذه العبارة تعد أصلاً من أصول الموروث الشعبي للأولياء، وهي تشير إلى أن الولي يطلب المدد والعون والمساندة من قوى أخرى؛ ليعينوه على أداء رسالته، والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل.

وعلى الرغم من أن شخصية الولي الصالح من الشخصيات التي تؤدي دوراً ثانوياً في الرواية، فإنها لم تظهر إلا في لقطات محدودة، وظلت صورة الولي تراود الكاتب، ويعمل على استحضارها حين يكون السياق مواتياً، أو يخلق السياق الملائم، في مثل قوله بعد أن عرض جانباً من جوانب شخصية «زانة» الشابة بنت «مطلق» و «مزيونة»، يقول الراوي:

«وعندما سألت صفية الشيخ أبو صبحة عما رأت في المنام،» بكي، وناح، هدأ، واستغفر ربه وقال:

ـ قدرُ **الله**، وما شاء فعل، استعجلتْ مزيونة، لو انتظرت نصف خطوة لذهبتِ معها:

وتطلع إلى السماء، ورفع عصاه، وأخذ يحركها نحو مواقع لا يعرفها إلا هو، وكأنه يَرى ما لا يُرى، يتوقف عند اتجاه معين، ويدمدم، فيما «صفية» مأخوذة مذعورة، نطق الشيخ:

ـ مزيونة تقول الصدق يا صفية، ما زال لك على ظهر الدنيا خطوة، وبعض الخطوة، انتظري حتي تشوفيه.

ـ أشوف مَنْ يا شيخ؟!

– مدد يا ولي **الله** مدد، عندما يطل خذيه إلى صدرك احضنيه تعرفيه (أولاد مزيونة، ص١٢٣) .

استطاع الكاتب الروائي أن يبدع لوحة فنية محكمة التصوير، تنبض بالحركة لا سيما صورة الولي الصالح وهو يرسم بحركاته وأقواله ملامح شخصيته المترعة بالحيوية، ويضئ جانباً من جوانبها، وقد استخدم الأفعال والحركات المعينة التي اتصف بها الأولياء وعُدت ملمحاً جوهرياً من ملامح شخصيتهم مثل: بكي، ناح، تطلع إلى السماء، رفع عصاه، أخذ يحركها، توقف عند اتجاه معين، دمدم. ووظف أيضاً بعض المصطلحات التي تتردد على ألسنة الأولياء مثل: «مدد، ولي الله مدد» «خطوة، بعض خطوة».

عول الكاتب الروائي في نسيجه الروائي على تقنية الاستباقي، وهي: «تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً، عن أحداث أو أقوال أو أعمال، سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق» (٢٥).

أما الغاية التي يؤديها الاستباق في الرواية، فهي حمل القارئ على توقّع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات.. «ولعل أبرز سمة للسرد الاستباق هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما جعل الاستباق حسب «فينريخ» شكلاً من أشكال الانتظار» (٢٦).

إن القدرة على التنبؤ بالغيب تعد تقنية من تقنيات الاستباق ووسيلة من وسائل البناء الروائي، إلى جانب الحوار والسرد الاستباقيين اللذين عملا على إضاءة خبرات جديدة تضاف لمعالم شخصية الولي الصالح، ويهيئان المتلقي للدخول في سرد استباقي ينتمي للمستقبل، فيحدث عنصر التشويق والإثارة.

من الأبعاد التى رسمها الكاتب لشخصية الولي الصالح البعد الديني الممزوج بالبعد السياسي، ذلك أن الولي لديه إيمان جازم بأن أهل هذه الأرض المقدسة سيعودون يوماً إلي ديارهم التي طردهم منها الصهاينة، فحين رفضت «صفية» مغادرة بيتها في المجدل، ورفضت أيضاً الهجرة إلي غزة سنة ١٩٤٨م، لاذت بدارها، وأغلقت عليها بابها، وحاول «طه» أن يقنعها بالرحيل خوفاً عليها من بطش العدو وتنكيله، مستعيناً في ذلك بالشيخ البردويل الذي قرأ عليها سورة الفاتحة؛ ليهدئ من روعها وقال: «كلنا خارجون، وكلنا راجعون، والميت في أيام الكرب عند الله محفوظ ومحظوظ» (أولاد مزيونة، ص ١٢٦).

من يتأمل هذه العبارات يجدها تفتح دلالات ثرة متنوعة، فالمعني المقصود في الظاهر هو معني ديني، أي كلنا خارجون من الدنيا، وإلى الله راجعون، بيد أن ثمة دلالة أخرى خفية هي محاولة إقناع «صفية» بالرحيل عن بلدتها مع الجماعة إلى بلدة أخرى، ولكنه لم يصرح بذلك مباشرة، فظل حديثه فيه مواربة وغموض، غير واضح القصد، وفيه نوع من التنبؤ بالمستقبل، وهي سمة شعبية عرف بها الأولياء الصالحون؛ لأنهم يساعدون

اتباعهم في حل مشكلات حياتهم اليومية البسيطة، فالموت مكتوب على كل الناس، ذلك أن الشيخ البردويل لم تمهله المنية، وقيل: «إنه شهق ومات بمجرد ما لامست قدمه صاجة باب حافلة الصليب الأحمر، المتجهة إلى غزة، وأن أولاده دفنوه على عجل عند مقام سيدنا الحسين» (أولاد مزيونة، ص ١٢٦) .

بذلك تحققت مقولة الشيخ بأن الميت في أيام الكرب عند الله محفوظ ومحظوظ، فنال بذلك شرف الشهادة والدفن فى بلده وبجوار المقام الذي يحمل دلالة الطهارة الدينية والقدسية.

عمد الكاتب الروائي إلى إبراز تعلق الإنسان في المجتمع الفلسطيني بالغيبيات، شأنه في ذلك شأن الإنسان في المجتمعات العربية الأخرى، وقد تجلى ذلك في اللجوء إلى الأولياء وزيارة مقاماتهم والتعلق بها، والتبرك بالصالحين وأصحاب الكرامات: الأحياء منهم والأموات، واتخذ من ذلك وسيلة للحماية، مما قد يتعرض له المرء من أخطار، ودفع العين والحسد والمرض أو التخلص مما يحيق ببعض الشخصيات من كرب جسدي أو نفسي عن طريق الدعاء، «ذلك أن الإنسان ما لبث يتعلق بالحلول الغيبية كلما ازداد ضغط الواقع المؤلم» (٢٧) .

النظرة الفاحصة إلى اختيار عنوان هذا الفصل الموسوم بـ «عن المقامات والأحوال»، يجد أن الروائي قد عمّق من الدلالات التي تتسم بها شخصية الولي الصالح، وما تتصف به من ملامح وسمات شعبية موروثة، فالعنوان هو البوابة التي يلج من خلالها القارئ إلى فضاء النص الروائي، وهو المفتاح الذهبي لما يتضمنه ذلك النص من أفكار ومعان ورؤى.

عمد الكاتب أيضا إلى تصوير ما يتسم به الأولياء في حياتهم اليومية من أفعال وأقوال مثل: «رقصة الولي»، وهى رقصة لها دلالات وإيحاءات غنية، تفصح عما يريد التعبير عنه، إلى جانب ما يبديه من خفة في حركاته المميزة؛ بقصد إثارة مشاعر الخوف والرهبة فى النفوس، فضلاً عن أن دعاء الولي الصالح بالوبال على زهدية»، هو دعاء ينبع من وجدان الانسان الفلسطيني، دعاء مستجاب يجلب لصاحبه الفزع والخوف، وأنه سيتحقق في المستقبل لا محالة، مثل دعائه على «زهديه»: «الله يسخطك!»، «زهديه رايحة النار، يا خسارة!» ودعاء الولي في حد ذاته يجلب الهم والغم والحزن والرعب في نفسها.

حاول الكاتب في أثناء رسمه لملامح شخصية الولي وأبعادها تصوير ما يجري في المجتمع من عادات وتقاليد شعبية منها: ملازمة الولي للمقامات، والعصا التي تعد سمة من سمات الشيخ، وصياح الولي الذي يشبه الهدير، ونغمات الأصوات التي يصدرها الولي،

والتي تثير الخوف والفزع والارتباك، حركات الشيخ، والرقص، ورفع العصا فى الهواء وغرسها في الأرض. يقول الراوي:

«وفي يوم الخميس كالعادة رافقت (زانة) جدتها (صفية) إلى مقام الحسين، وقرأت الفاتحة على روح أبيها وروح جدها، ووزعت التمر والقطين على الأطفال والمحتاجين، ولدى مغادرتهما المقام سد عليهما الطريق الشيخ أبو صبحة، وغرس عصاه في الأرض، وهدر صوته يتردد في المكان:

مدد يا ولي **الله** مدد.

جفلتْ واختبأتْ وراء جدتها التي ارتبكت هي الأخرى، وبصقت في عبها، وتعوذت من الشيطان الرجيم.

خير يا شيخ، اللهم اجعله خير.

الخير ماشي معكِ.. احفظيه.

الله يحفظنا برحمته يا شيخ.

بنت مطلق؟

أيوه يا سيدي.. بنت مطلق.

ومزيونة رجعت؟

مستورة مع جوزها الراعي.

الشرع شرع، والعرف عرف، البنت تلبس ثوبنا.. ماله ثوبنا يا ناس..؟

وتنبهت الجدة أن زانة منذ عادت تلبس ثياب الجبل، فاستدركت ممتثلة:

حاضر يا سيدنا زانة تلبس الثوب، وتغطي رأسها بالمنديل.

... مقطع ١٤ ذراع.. مدد يا ولّي **الله** مدد.

قالت العجوز:

المقطع ١٢ ذراع يا شيخ

أنا قلت ثوب بنت مزيونة ١٤ ذراع (أولاد مزيونة، ٧٩، ٨٠) .

تجلت في هذه الفقرة بعض ملامح شخصية الولي وتكوينه، من ترديد لعبارة «مدد يا ولي **الله** مدد»، وتبين طريقة الحديث التي تتناسب وأسلوب الأولياء الذي يجنح للتكرار الشرع شرع، والعرف عرف؛ لتأكيد مقاصده وتوجيهاته. إلى جانب استعمال «صفية» في

أثناء محاورتها للولي العبارات التي تبدأ بالنداء، لتعظيم شخصية الولي وإظهار الإذعان والخضوع له، مثل: «خير يا شيخ، أيوه يا سيدي، حاضر يا سيدنا».

أشار الكاتب إلى بعض العادات التي يسلكها الناس في المجتمع الفلسطيني والمتصلة بزيارة مقامات الأولياء الصالحين في أيام معينة لا سيما يوم الخميس مثل: توزيع التمر والقطين على الأطفال والمحتاجين، وقراءة الفاتحة على روح الأموات، والتعوذ من الشيطان الرجيم.

يتضح من خلال المشهد الحواري مواقف الشخصيات وآراؤها إزاء الأحداث التى تجري حولها، وقد جاء الحوار بصورة مباشرة أي بملفوظ الشخوص، مع تواجد لخطاب السارد المؤطر كمنظم لسيرورة الحوار، إذ يظهر السارد كمشاهد وموجه لتنقلات الشخوص [٢٨].

يلمس القارئ في هذا المقطع الحواري تعويل الكاتب على استخدام اللغة العامية الموجزة السريعة التي لا تنتظر حتى يستخدم حروف العطف وأدوات الوصل؛ بوصفها من مكونات الحياة الشعبية، إذ غلب على حواره اللهجة الشعبية المعبرة عن طبيعة الشخصية، والمنطق الروائي، وهي لهجة شعبية خضعت للصقل والتهذيب، وتتسم بغنائية لا يمكن تحقيقها في الفصحى، يتحدث بها أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية.

إنّ استعمال الكاتب الفلسطيني للهجة الشعبية المحلية في رواياته، يظهر إحساسه الحميمي بأهميّة هذه اللهجة، وقيمتها ودورها في التعبير عن عالم الشخصية بتلقائية وبساطة ووضوح، إذ «تكتسب اللهجة الفلسطينية... أهميّة فنية لقدرتها على تصوير الأداء العفوي للإنسان الفلسطيني، وأهمية اجتماعية لكونها رابطة قوية تجمع أبناء الأرض المحتلة في نبض واحد» [٢٩].

كشف الحوار أيضاً عن نفسية شخصية الولي الصالح ومواقفها، وأضاء جانباً من جوانبها التي تتمحور حول معرفته بأمور الناس اليومية، فهو يبدي درايته بمقياس ما تحتاجه المرأة من قماش لصنع الثوب، ففي حين رأت الجدة أن «زانة» تحتاج إلى (١٢) ذراعاً أصر الولي أبو صبحه على (١٤) ذراعاً. وفي هذا إشارة خفية إلى أن الفتاة تتسم ملامحها الجسمانية بطول القامة، وامتلاء الجسم، إنها «طويلة عفية»، وفي هذا إلماعة إلى ذكاء الشيخ ودرايته بأحوال الناس وزيهم الشعبي، فضلاً عن إدراكه بأن لكل مجتمع ملابسه الخاصة به، فلأهل المدينة زيهم الذي يختلف عن أهل الجبل، إلى جانب حثه على التزام مبدأ الحشمة بضرورة أن تغطى الفتاة رأسها بالمنديل؛ استكمالاً لأمور العفة والحياء.

من يمعن النظر في الملامح التي ترسمها الكاتب للولي الصالح، يكتشف أنه وفق في إخضاع الشخصية الواقعية لخصائص السرد الروائي، وتحويلها إلى شخصية روائية من خلال استخدام التقنيات السردية؛ الأمر الذي يضفي عيها مزيداً من الصدق والواقعية.

وصفوة القول في الشخصية الشعبية إن الروائي الفلسطيني حين يستوحي في بعض أعماله الروائية جانباً من التراث الشعبي، ويضفيه على بعض شخصياته، لا يهدف من وراء ذلك إلى توظيفه فنياً فحسب، وإنما يطمح من وراء تلك الإشارات البسيطة والمتنّوعة التي جسدتها بعض الشخصيات، سواء في أقوالها أم أفعالها أم تصرفاتها وسلوكها، أم في مظهرها الخارجي، إلى تأكيد الطابع الشعبي لهذه الشخصيات، وترسيخ جانب من ثقافتها الشعبية إلى جانب الثقافة الرسمية السائدة في المجتمع الفلسطيني.

ثانياً- السيرة الشعبية:

تعد السيرة الشعبية لوناً من ألوان التراث، وهي تؤدي دوراً مهماً في التعبير عن تجربة المؤلف الروائية. ويشتمل الموروث الشعبي العربي على مجموعة كبيرة من السير الشعبية أشهرها سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وهذه السير لها أصولها التاريخية، ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القاص الشعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية [٣٠].

إن البيئة الفلسطينية غنية بالسير الشعبية التي تتناقلها الأجيال لما لها من أثر خاص في نفوس عامة الناس، إذ يتمثلون بها في حياتهم اليومية لاسيما مواقف أبطال تلك السير. وفي رواية» أولاد مزيونة» عمد الكاتب إلى توظيف سيرة البطل الشعبي في عودته إلى موطنه ودياره بعد الغربة والتجوال والتجواب.

إن سيرة»محمد العابد» ابن سليمان الصالح وعودته من غربته ومنفاه في مخيمات التشرد بلبنان إلى مدينة غزة بعد اتفاقية أوسلو سنة ١٩٩٤م، تثير في ذهن القارئ سيرة بطل السيرة الشعبية وعودته إلى دياره من المنفى، وقد أدى العنوان الفرعي للفصل الأخير من الرواية والموسوم بـ «من سيرة محمد العابد» دوراً مهماً في تعميق رؤية الكاتب الإنسانية، يقول محمد العابد في حوار داخلي يتحدث فيه إلى نفسه، وكأنه يلومها ويعاتبها: «تتوه في المدينة والمدينة خارجة من بطن الموت تبحث عن بهاء تتزين بفقرها تستقبل العائدين بما تيسر من خير وما سكن من شوق ولهفة، وها أنت تقطع الشوارع والأزقة ومآرب المخيمات تحدق في الأشياء في تتسلل خلف الوجوم تبحث في وجوه لم تقابلها من قبل، لا وجه غريب عليك، وكأن كل الناس هنا عائدون، أو كأن العائدين كانوا في غفوة وأفاقوا على فراش هنا» (أولاد مزيونة، ص١٤٧).

يدرك المتلقي من خلال هذا المشهد ما يعتمل داخل شخصية محمد العابد من حزن وألم، ويجد أن ثمة تماثلاً بين شخصية مطلق وشخصية البطل في التغريبة الهلالية، فكلاهما تغرب، ولاقى من المعاناة والألم ما لاقى، فالتغريبة تعني التغرّب، بمعنى مفارقة الوطن

الأصل مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة، وعالم التغريبة لا يعني سوى الحزن والبكاء والدم، وذلك لسبب واحد يعود إلى كون المغتربين، يفعلون ذلك بهدف ضمان العيش والاستقرار [٣١] .

بيد أن الكاتب الروائي لم يوظف السيرة الشعبية الهلالية كما هي، وإنما أعاد إنتاجها من جديد، إنه يطوعها وفق تجربته ورؤيته، إذ يدرك المتلقي أن ثمة مفارقة بين السيرة الشعبية الهلالية، وبين السيرة الشعبية في هذه الرواية، فإذا كانت عودة البطل في السيرة الشعبية الهلالية «ذياب بن غانم»؛ ليقود الفرسان، ويحقق النصر على أعدائه [٣٢] ، فإن «محمد العابد» عاد إلى الوطن في ظل المحتل الصهيوني، عاد بوصفه شرطياً لحماية السلام حسب اتفاقية أوسلو يحمل رقماً وطنياً منحه إياه جندي من الطرف الآخر، ولم يعد ذلك الفدائي في قواعد العرقوب وعين الحلوة، حتى إن اسمه الحركي تغير وصار صاحب اسم أليف. وقد عبر الكاتب عن هذه المفارقة الحادة تعبيراً صادقاً موظفاً أسلوب السخرية السوداء النابعة من قسوة الواقع ومرارته، لاسيما حين يصف لحظة اللقاء الأول بين «محمد العابد» الفدائي العائد إلى أرض الوطن بعد اتفاق أوسلو والجندي الإسرائيلي على معبر رفح في حوار درامي مثير:

– أخلا وسخلا، الاسم رباعيا من فضلك

– محمد العابد سليمان الصالح

– مكان وتاريخ الولادة؟

– مخيم عين الحلوة صيدا ١٩٤٨

– البلد القادم منه؟

– كل البلاد.

– العمل السابق؟

– العمل السابق واللاحق فدائي

– أنت هنا شرطي لحماية عملية السلام حسب الاتفاقية..

اخلا وسخلا. اعبر (أولاد مزيونة، ص١٥٠) .

وعلى الرغم من هذه المفارقة الحادة، فإنها ترمز إلى أن الشعب الفلسطيني مهما تغرب وعاش في المنافي وجاب أرجاء الأرض لا بد له أن يعود إلى وطنه، فأمل العودة بات حياً متجذراً في النفوس لا يزال باقياً متقداً في الصدور، إنها تبشر بالعودة إلى الوطن أمل كل غريب ولاجئ مشرد، بداية العودة، وأن الغريب في المنافي لن ينسى الوطن، وأن له حقاً في هذا الوطن.

وفي مكنة القارئ أن يُعدّ حياة الراعي سليمان الصالح الزوج الثاني لمزيونة، وما مر به من أحداث، وما لاقاه في غربته من متاعب وأهوال على يد أعدائه، واستشهاده لوناً من ألوان السيرة الشعبية، فقد حاول الكاتب أن يضفي على ملامح هذه الشخصية وتكوينها مسحة خيالية، جعلتها أقرب ما تكون إلى شخصيات السير الشعبية منها إلى الشخصيات الواقعية، لاسيما عودته إلى أرض الوطن من مخيمات المنفى في لبنان، فقد روت مزيونة أن سليمان الراعي: «باع قطيع الأغنام، ولم يبق له غير بندقيته وفرسه وكلبه الأمين، والتحق بالثوار» (أولاد مزيونة، ص١٦٣) .

خلع الكاتب على فرس سليمان وكلبه ملامح خيالية، فالفرس يرفض الرحيل عن الوطن، ويصر على العودة إلى الجبل، حيث عاش مع صاحبه سليمان تقول الجدة «مزيونة» مخاطبة حفيدها محمد العابد:

«وعندما شارف الركب نهاية الوادي، حرن الفرس، ودق قائميه الخلفيتين بالأرض، ولم يتقدم خطوة، هبط جدكَ، وقبّل غرة الفرس [٣٣] ، وبكى، فبكى الفرس، شب الفرس في الهواء، وانطلق باتجاه الجبل، وانطلق في إثره الكلب، يطلق عواءً كالنواح، قال جدك وقد أُسقط في يده:

– اختلفت الريح على الأصيل» (أولاد مزيونة، ص١٦٣) .

رفض سليمان الصالح حياة الغربة والتشرد في مخيمات بلبنان بعد أن تحول إلى لاجئ، وغاب عن الوطن ولم يعد إليه، هنا يتدخل الخيال الشعبي؛ لينسج عودة سليمان الصالح إلى وطنه في الجبل، برفقة الفرس والكلب وليصور استشهاده على يد الصهاينة، مستثمراً في ذلك قالب الحكاية كتقنية يصب فيه معانيه وأفكاره:

«... وقيل عن شيخ اعتزل الخلق، وأقام في عب تينة في سفح الجبل، وأن الفرس مر به وعلى ظهره سيدنا الخضر، لكن جميع الروايات أجمعت أن حراس المستوطنة التي أقيمت على رأس الجبل أطلقوا عليه وابلاً من الرصاص وأردوه قتيلاً عند باب المغارة، وأن الكلب بقي عند باب المغارة حتى شاخ، وابيض شعره، ولم يُؤكّد أحد من الناس موت الكلب» (أولاد مزيونة، ص١٦٥– ١٦٦) .

حاول الكاتب في هذا النص أن يضفي على هذه السيرة دلالات وإيحاءات مستمدة من التراث الديني متمثلة في قصة أصحاب الكهف الذين دفنوا في مغارة في الجبل، لاسيما حكاية الكلب الرابض أمام الكهف في قوله تعالى: ﴿**وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد**﴾ (الكهف: ١٨) ، وهذه الإشارة الدينية تمنح السيرة الشعبية هالة من التقديس والطهارة والنقاء، وتومئ الى الوفاء والإخلاص، لا سيما أن الكلب– رمز ذلك الوفاء– ما زال حياً بعد هذه المدة، ولم يغادر باب المغارة.

حملت السيرة الشعبية في هذه الرواية طاقات دلالية رحبة، فهي ترمز إلى تعلق الإنسان الفلسطيني ومعه حيواناته الأليفة بوطنه، وأنه سيعود إلى هذا الوطن، ويدفن في سفوح جباله كما عاد سليمان الصالح وفرسه وكلبه، وأن هذه الفكرة ستظل حية في نفوسهم.

حاول الكاتب هنا أن يصنع أسطورة عودة الفلسطيني من المنفى من خلال الجمع بين المتقابلين؛ ليتيح للمتلقي فرصة تفسير هذا التقابل ورموزه، إنه يهدف إلى تعميق الإحساس بعودة الفلسطينيين من منافيهم برغم ما يتعرضون له في الوطن من آلام ومجازر وأهوال ومتاعب.

كشفت هذه السيرة عن استيعاب المؤلف استيعاباً حقيقياً للأبعاد التراثية لشخصية البطل العائد من المنفى في السيرة الشعبية، وعبرت عن رغبة جادة في توظيفها تعبيرياً؛ لتنقل بعض أبعاد تجربته المعاصرة، وتوثق صلته بالتراث الشعبي وشخصياته الغنية بالطاقات الإيحائية.

المتأمل في طبيعة السرد الذي وظفه الكاتب في هذه السيرة يجده مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى اللغة أم الصوت السردي، فحضور اللغة اليومية يجلّي البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن اللغة الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة، إلى جانب توظيف تقنية التقطيع السردي والانتقال الزمني، بمعنى أن أحداث سيرة الراعي سليمان لم تأت متسلسلة متتابعة، وإنما جاءت متناثرة في غير مكان في الرواية؛ الأمر الذي جعل لملمتها من جديد لتكون متكاملة يحقق عنصر التشويق والإثارة.

ومن التقنيات الفنية التي اتكأ الكاتب عليها في سرده لأحداث السيرة الشعبية أسلوب تناسل الحكاية: أي أن الحكاية تتناسل عنها حكايات أخرى وهكذا، فحكاية «محمد العابد» تناسلت عنها حكايات عدة مثل: حكاية الراعي سليمان الصالح، وحكاية مزيونة وزوجها سليمان الصالح والخاتم، وحكاية الفتاة «زينة الصالح»، التي كانت ضحية مجزرة مخيم «صبرا» في لبنان، وحكاية الثائر «خضر أبو العلا» رفيق سليمان الصالح في الثورة، وحكاية الفرس والكلب، وحكاية «صفية»، وغيرها من الحكايات، وهي في مجملها حكايات من إبداع الكاتب وخلقه، عمد إلى تشكيلها بأسلوبه الخاص في سرد روائي مبدع، وتوظيف مثل هذا التقنية الفنية في معمار الرواية الهندسي أكسب الرواية أبعاداً جديدة؛ فأصبحت أكثر عمقاً وحيوية وثراء، وتفتحت على آفاق رحبة من التأويل.

وفي مكنة المتلقي المتفحص أن يعد الرواية برمتها سيرة شعبية لإحدى الأسر الفلسطينية في الوطن، وقد جعل الكاتب من «مزيونة» بطلاً شعبياً، إذ أنجبت جيلاً من

الأحفاد: أولاداً وبناتاً ملأوا الوطن أبناء وأحفاداً، فلم تكن عائلة العسقلاني سوى عائلة فلسطينية عانت النفي والتشرد واللجوء والاستشهاد في سبيل الوطن، وهي عائلة «عشاق فرخوا أولاد مثل القمر» (أولاد مزيونة، ص ١٧٠) .

من حق المتلقي أيضاً أن يعدّ هذه الرواية سيرة شعبية لكل فلسطين: أرضاً وشعباً، في غربته وكفاحه ونضاله من أجل نيل الحرية والاستقلال، وفي عودته إلى أرض الوطن، إذ شكلت الرواية «في مجملها سيرة ملحمية لأشد الفترات تعقيداً وإرباكا في حياة الفلسطينيين» (٣٤)، كما إنها– على حد وصف كاتبها نفسه – تشكل التغريبة الفلسطينية(٣٥) ولكنها تظل تغريبة ذات طعم ولون خاص، ذلك أنها تلونت برؤية الكاتب وتجربته، رؤية أفادت من «التاريخ والسياسة والموروث والفلكلور الفلسطيني والخرافة المتداولة والسير الشعبية والذاتية والصراع على الأرض والهوية والأحداث الدراماتيكية التي مرت بها الحالة الفلسطينية على امتداد القرن المنصرم» (٣٦) ، فإذا كان الراعي سليمان الصالح قد غادر وطنه، ونزح إلى مخيمات اللجوء في لبنان، فإنه عاد ليدفن في بطن إحدى مغارات جبال شفا عمرو في وطنه، في حين لم يتمكن حفيده «محمد العابد» من العودة إلى وطنه، حيث دُفن جده «سليمان»، وبدلاً من ذلك عاد إلى مكان قصيّ من الوطن، وهو مدينة غزة، وكذلك الحال مع «طه» الذي توجه مهاجراً جنوباً إلى غزة، وهاجر آخرون إلى يافا وحيفا، ولكنَّ أياً منهم لم يعد إلى مسقط رأسه «المجدل»أو الجبل؛ لأن العودة الحقيقية من وجهة نظر الكاتب هي العودة إلى الوطن الأم إلى «عسقلان»، كما جاء على لسان مزيونة:

«لا عودة أصدق من عودة سليمان»، وقالت في موضع آخر وهي توصي حفيدها محمد العابد: «إذا عدت يا محمد لا ترض بأقل من تراب جدك»، (أولاد مزيونة، ص١٤٨) ، وهذا ما يطمح الكاتب إلى تحقيقه من خلال روايته، إن لم يكن في الواقع، فلتظل أمنية عساها تتحقق في المستقبل.

ثالثاً- الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية مصدراً خصباً من مصادر التراث الشعبي، يعكس الكاتب من خلالها دلالات رمزية وإيحائية ومعاني غنية بتراثها الشفوي من إبداعات أدبية شعبية، وهي حكاية من صنع المؤلف، تستمد مادتها من الواقع، وأضيفت إليها دلالات من الخيال الشعبي، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة أو شخوص (٣٧) .

من يتأمل استخدام الكاتب للحكاية الشعبية، يكتشف أن الحياة الواقعية التي عاشها الشعب الفلسطيني: سياسياً واجتماعياً بارزة فيه بشكل واضح، في جو واقعي معروف الزمان والمكان.

من الحكايات الشعبية التي أوردها الكاتب واستقى مادتها الأصلية «الهيولي» من حكايات شعبية تراثية، وكان للخيال الشعبي نصيب وافر في بنائها حكايةُ «مطلق والضبع» يقول الراوي:

«قيل إن ضبعاً خرج عليه في أحد الوديان، وأخذ يدور من حوله، وأنه أخذ يقدح شرر قداحته ويقرأ ما يحضره من القرآن، فيهرب الوحش حتى ذاب حجر القداحة، ونفد الشرر، رشقه الضبع وضبعه، فهام خلف الوحش يتردد صوته بين جنبات الوادي، وفجأة انشقت العتمة عن امرأة تناولت حجراً وشجت رأسه، وفصدت الدم الخبيث بفمها، وقذفته على الأرض، فوقع نصف مخدر ونصف نائم، فحملته إلى دارها، وسهرت عند رأسه حتى انبلج الفجر، واختفى الوحش، عندما أفاق رأى امرأة مثل القمر، تمسح عرقه، وتتلو آيات بيّنات وتبكي، وقيل في النوم زاره وجه ملاك فصحا على وجه ملاك، وقيل أن اسمها ظل يتردد في صدره وهو في لوثة المضبوع، وأن أول ما نطق سأل:

– مزيونة أنتِ؟

أومأت بالإيجاب، وغسلت وجهه بماء عينيها، قال:

– ديْنُكِ في رقبتي.

– أنتَ رَجُلِي.. (أولاد مزيونة، ص ٤٠)

عولت هذه الحكاية في بنائها على الخيال الشعبي؛ لتبرز العلاقة التي ربطت بين «مزيونة» و «مطلق»، وهي حكاية شعبية من نسج خيال الوجدان الشعبي، وأن لهذه الحكاية الشعبية أصلاً من التراث الشعبي في غير بلد عربي، وقد ورد مثلها تحت عنوان: حكاية الضبع والعروس (٣٨).

ويبدو أن الكاتب استعان بالحكاية الخرافية؛ لتصوير الواقع والتعبير عن الراهن المعيش، وأنه في تعامله مع الحكاية الخرافية، لم يقلد التراث أو ينسخه، ولم يطابقه، وإنما كتب نصاً جديداً، حاور فيه النص القديم وتجاوزه، وامتلك رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع.

لم يقف الكاتب عند أصل الحكاية الخرافية ومرجعيتها التي ملخصها في التراث الشعبي: أن الضبع يخدع فريسته الإنسان، بأن يضربه بذيله «فيضبعه»، فيشرع يجري وراءه إلى مغارة في جبل، أو إلى واد عميق، وهناك يفترسه، «في حين أن مزيونة تمكنت من إنقاذ مطلق قبل أن يصل إلى المغارة، فلم ينجح الضبع في افتراسه، ويكافئها مطلق بالزواج منها»، إنها حكاية مسرودة بطريقة مغايرة قليلاً للحكاية الأصلية، على مستوى

الشخصيات والنهاية، ومحملة بالدلالات والرموز، على مستوى السارد «طه»، وعلى مستوى الشخوص، وعلى مستوى الوحدات السردية.

ويمكن للمتلقي أن يستنتج مما سبق أن الكاتب أجرى تغييراً على الحكاية الأصلية، على مستوى الشخوص، وعلى مستوى الأحداث، وأن هذا التغيير أدى إلى إنتاج دلالة مفارقة لدلالة الحكاية الأصلية، وموافقة لطبيعة الواقع الذي ترصده الرواية.

القراءة الفاحصة لحكاية «الضبع ومطلق»، تهدي إلى القول بأن بنية هذه الحكاية الشعبية جاءت مطابقة لبني الحكايات الشعبية التي تتألف عادة من وحدات سردية ثلاث هي: [(٣٩)]

- مرحلة ما قبل التدمير، ويمثلها «مطلق»، ثم بدء ظهور قوى التدمير ممثلة بالضبع الذي يعترض «مطلق»، وهو في طريقه إلى أهله.
- هيمنة قوى التدمير، ممثلة باختطاف الضبع لـ «مطلق»، وإجباره على اتباعه إلى المغارة.
- ظهور المساعد، وهي «مزيونة»، وإنقاذ مطلق من خدعة الضبع وانتصاره عليه.

حقق توظيف الحكاية الشعبية في الرواية أغراضاً فنية منها: الابتعاد عن التقريرية والمباشرة إلى جانب النأي عن الإطالة والسرد الممل، باعتبار أن الحكاية الشعبية تتميز بكثافتها، وقلّة شخصياتها [(٤٠)].

وإذا كان «فلاديمير بروب» قد حدد وظائف الشخصيات في الحكاية الخرافية بإحدى وثلاثين وظيفة، تبدأ بوظيفة الغياب، وتنتهي بوظيفة الزواج [(٤١)]، فإن حكاية «الضبع ومطلق» قد حققت عدداً من تلك الوظائف، فقد بدأت بغياب «مطلق» عن أهله ومغامراته في غير بلد داخل فلسطين وخارجها، إلى جانب خداع الضبع له، واستسلامه له، ثم حصوله على مساعدة مزيونة، وانتهاء بزواجه منها، إنه بتوظيفه هذه الحكاية الخرافية التي جاءت منسجمة مع بنية النسيج العام للرواية يكون قد تجاوز البعد الذاتي المحلي إلى البعد الإنساني العام.

وقد يستقي الكاتب حكاياته الشعبية من واقع الشخصية وظروفها، أو يصنع حكاية تناسب رؤيته وموقفه، ومن تلك الحكايات الشعبية ما قصّه المنجد المغربي لـ «طه»، إذ يقول:

«وحدثه العجوز عن الفتى الذي قابل صبية عند البئر في أكناف مقام الخضر، قدمت له الجرة، فارتوى وملأت طاس البئر، وسقت فرسه الأشهل، وأخذت رأس الفرس تحت أبطها،

وتأملت غرته البيضاء، وحدثت نفسها: «الأصيل يركب الأصيل، لكأنّ أباك من خيول أبي».

وبعد أسبوع رجع الفتى مع جاهة كريمة لخطبة ابنة شيخ عرب السواحرة.. سأل طه مأخوذاً:

– هل صدق حدس الصبية؟!

– فراسة البدوي لا تخيب، وكلام الأكابر محسوب عليهم. وأكمل طه:

– والصبية راغبة؟

– العشق قدر، والقلب يسبق اللسان بلغة لا ينطق بها لسان البشر (أولاد مزيونة، ص٢٩، ٣٠) .

أضفى الكاتب على هذه الحكاية الشعبية طابعاً محلياً بحتاً، وجعلها منسجمة مع سياق الرواية وبنائها، والحالة النفسية لشخصية «طه» العاشق الوله الذي كان يبحث عما يخفف عنه وقدة الشوق والحنين والعشق، ويبحث عن محبوبة فقدها، وقد دفعته هذه الحكاية إلى أن يبدع في عمله كمنجد، ويحلم في قرب تحقق مثل هذه الحكاية على صعيد حياته الذاتية الواقعية، يقول الراوي:

«انكب طه يركب الحلم، ورسم الفتى هلالاً، والصبية نجماً بكراً ترقد في حضن الهلال وصار اللحاف في جبل الخليل حكاية» (أولاد مزيونة، ٣٠) .

رابعاً- التعبيرات والعادات الشعبية:

من المعطيات التراثية التي كانت حاضرة بشكل لافت في أنسجة الخطاب الروائي الأمثال والألفاظُ والتعبيرات الشعبية الدارجة التي حظيت بعناية الكاتب الروائي واهتمامه والعادات والتقاليد؛ لارتباطها العميق بالوجدان الفلسطيني من جهة، ولإدراك المؤلف لقيمتها الأدبية؛ بوصفها رافداً تراثياً زاخراً بالغنى الإنساني من جهة أخرى؛ الأمر الذي جعلها ذات جذور موروثة راسخة، تربط الفلسطيني بماضيه وحاضره ومستقبله، وتعطي الرواية طعماً ومذاقاً جديداً.

يمثل استخدام الألفاظ والتعبيرات الشعبية الدارجة التي تعيش في وجدان الشعب، وتكوِّن مجمل حياته الخاصة تخليداً وتجذيراً للناس الذين يستخدمونها فوق أرضهم المغتصبة، وإن تمسكهم بها يعد معادلاً لتمسكهم بموطنهم ودورهم وبحرهم في وجه محاولات اقتلاعهم، فهي الإطار الذي يحكم حياة هؤلاء الناس اليومية، وبالتالي وجودهم الحياتي مثلما هي الألفاظ الإطار الذي يحكم علاقات الرواية الغنية [٤٢] .

إن حضور التعبيرات والألفاظ الشعبية في ثنايا الرواية، أمر لافت للمتلقي، إذ شغلت حيزاً واسعاً في أنسجة الخطاب الروائي، منها ما جاء على ألسنة شخصيات الرواية، ومنها ما جاء على لسان الراوي، وقد نوّع الكاتب فيها، حتى غدت جزءاً من السياق الروائي مثل:

«مزيونة في الاسم وفي الكسم مزيونة» (ص٣٨) ، «غاب مطلق وجاب» (ص٣٨) ، «الأب من ربّى وعلم» (ص٤٤) ، «الدابة تحمل خرجين واحد فيه همك، وواحد فيه دمك» (ص٦٢) ، «شاعر فرفور وذنبه مغفور [٤٣]» (ص٦٦) ، «أبوها من بلد رجالها لا يعرفون قيمة نسوانها» (ص٦٦) ، «كلنا أولاد حوا وآدم» (ص٦٧) ، «نجمته ضاوية في السما منذ يومين» (ص٦٨) ، وغيرها.

يدل توظيف هذه المصطلحات الشعبية في سياق الرواية على قدرة الكاتب الفائقة في اختيار التعبير الذي يتفجر عنه الموقف، فالعلاقة بين الموقف والتعبير علاقة تماهٍ لا انفصام فيها، ويجيء ذكر الألفاظ والتعابير والكتابات الشعبية أيضاً للتعبير عن موقف نفسي لقائله، ومن ثم فكل ذلك يؤازر الشخصية في التعبير عما يختلج داخلها، وحتى ما تنوي أن تفعله، وقد عكست هذه التعابير مهنة الشخصية التي يمتهنها وطموحاتها، مثال:

«صدق من قال من لا يركب النول من أولها يطرده النول ويتحسر طول العمر، الدنيا ضيقة يا ولدي: لا كَرْم تنام في ظل شجراته، ولا طرش تسرح به وتكسب غنماته» (أولاد مزيونة، ص١١٣) .

قيلت هذه العبارة لطه عندما عزف عن مهنة النسيج، وفضّل عليها مهنة التنجيد، وهي تشي بعدم قناعة الأم بمهنة التنجيد؛ لأنها حرفة وضيعة من شأن نساء المجدل، يستصغرها الرجال، في حين أن مهنة النول مهنة عريقة في الأسرة، ورثتها أباً عن جد، وهي تمثل هوية الإنسان وشخصيته وتراثه، وقد عبرت عن عدم رضاها بتعبير شعبي دارج امتزجت فيه الحسرة بالسخرية المرة فقالت:

«.. غبتْ ورجعتْ منجد يا طه» (أولاد مزيونة، ص٦٤) .

وهكذا تغدو العلاقة بين التعابير الشعبية الدارجة والرواية ليست مجرد علاقة ساكنة، وإنما هي علاقة مولدة فاعلة إبداعية تجلو ما هو حي إيجابي في التراث، وتوفر شكلاً للرواية، وأداة فحص فاعلة للحاضر أولاً وللماضي ثانياً.

حفلت رواية «أولاد مزيونة» أيضاً بكثير من الاستخدامات اللغوية الخاصة بحرفتي النسيج والتنجيد، وفي مكنة القارئ أن يجمع الألفاظ والمصطلحات الشعبية التي تدور في حقل دلالي واحد وتنتمي إلى حرفة واحدة مثل: حرفة النسيج التي استخدمها الإنسان الفلسطيني لا سيما المواطن المجدلاوي الذي اشتهرت مدينته بصناعة النسيج، وعمل في

مهنة النسيج والنول، ومن الألفاظ التي تتصل بمهنة النسيج، : «خيوط السدا [٤٤]، الترسكة، المكوك الخيوط، الدف، جمع اللحمة مع السداة، النفس، الرقعة، ركب النول، المقاطع، صباغة حواشي الحرير، تركيب نيلة الأرضية، الصبغة، لف المواسير، نَويّل، مقطع، ذراع، المطواة، المدية، جورة النول»، وغير ذلك مما يصعب إحصاؤه من لغة أصحاب هذه الحرفة.

ومن أسماء الثياب الشعبية: «الجنة والنار، الجلجلي، البلتاجي، الحواشي، ومن أنواع الخيوط التي تستخدم في النسيج: الحرير الصناعي، حرير الدودة، الغزل والنسيج والخيوط، المحالج، ومن أدوات صناعة النسيج: الدولاب [٤٥]، الجاغ، أعواد السداة، لف المدية، تعليق الطبة في الرقبة». ومن ألفاظ حرفة التنجيد مثل: «القوس والمدقة، والكشتبان، الوتر، ندف، اللحاف، الطاووس، وجه اللحاف، الغرز والقطب، الأطلس، أقمشة وخيوط وأقطان، فرشة» [٤٦].

إن هذه الألفاظ الشعبية التي تنتمي إلى حرفتي النسيج والتنجيد لم ترد في صورة مفردة معزولة مغلقة عن سياق النص الروائي، وإنما جاءت منسجمة متماهية مع النسيج اللغوي للرواية، يدرك القارئ معناها من خلال السياق الذي وردت فيه، ولا يشعر بغرابتها ونشوزها؛ وإنما يتعرف إلى دلالاتها من خلال وجودها في سياق روائي منسجم؛ الأمر الذي لا يحتاج إلى تدخل الروائي؛ ليشرح هذه الدوال في الهامش.

لقد وظف القاص هذه الألفاظ الشعبية؛ لينقل صورة دقيقة للبيئة التي احتضنت أحداث الرواية؛ ولتلعب دور الرمز، ولتضفي على أجواء الرواية محليةً أرادها الكاتب أن تتوازي مع تصويره لتطور الحياة الفلسطينية وتجددها، ومن خلال هذا التوازي نجح الكاتب في معالجة قضايا محلية وإنسانية دون اللجوء إلي المباشرة في وصف البيئة أو الموروث الشعبي.

ولعل سر اهتمام الكاتب بحرفتي النسيج والتنجيد الشعبيتين يعود إلى البيئة المحلية التي نشأ فيها في المجدل، فهي مسقط رأسه، وإليها ينتمي، وقد اشتهرت هذه المدينة من بين مدن فلسطين بهذا اللون من المهن، وبرع سكانها فيها، وتفوقوا؛ ولهذا برز أثر البيئة في أدبه ورواياته، فجاءت كتاباته انعكاساً صادقاً للبيئة المحلية الاجتماعية والاقتصادية التي مازالت تحتفظ بموروثها من هذه المهن الشعبية [٤٧].

ولما كانت الألفاظ والتعبيرات الشعبية والكنايات المعروفة بين الناس في أحاديثهم اليومية تعد فرعاً من فروع الأدب الشعبي، فإنها في الغالب تتسم بغزارة المعاني، ولطف الكناية والتشبيه وواقعية الصور البلاغية، وهي ذات تراكيب مكثفة وجمل يغلب عليها الإيجاز والطرافة.

.وتصوير الانفعالات النفسية التي قد يعجز الكلام العادي عن تصويرها، إنها الأم الفلسطينية ببساطتها وعفويتها وعمقها أيضاً، وهي رمز التشبث بالأرض، والانتماء إليها.

وفي مكان آخر يرد المثل على لسان «زهدية» التي أشاعت كثيراً من الروايات الكاذبة المغرضة عن «مزيونة» وأصلها، من منطلق الغيرة منها، فعندما وجدت صداً ورفضاً من شخصيات الرواية لما تروّجه من أكاذيب، جاءت بهذا المثل؛ بوصفه ردة فعل إزاء تلك المعارضة، وإثباتاً على صدق ما ذهبت إليه، قال إبراهيم زوجها:

– اسكتي كله من لسانك الفالت، وقصصك الماسخة.

– أنا إيش خصني، كلام الناس، وما في دخان من غير نار (أولاد مزيونة، ص٤٦) .

جاء هذا المثل ليكشف عن الحقيقة النفسية لشخصية «زهدية»، هذه الحقيقة هي «الغيرة» التي أعمت بصيرتها، وهي من أقوى الأمراض الاجتماعية التي تشيع في المجتمعات البشرية لاسيما الريفية منها، ولها تأثيرها المباشر في حياة الفرد، لما تخلفه من مشكلات عائلية تعصف بالحياة الأسرية، «فالغيرة عنف تستبد بالإنسان تعمي بصره وبصيرته، فلا يرى ما حوله، ولا يقدر ظروفه وظروف غيره، ولا ينظر في العواقب» [٤٨] .

فقد أطلقت زهدية لسانها في أن مزيونة زوجة مطلق في الأصل جنية سحرت نفسها على صورة امرأة جميلة فوقع مطلق في هواها، وتعلقت به، وعندما مات مطلق بطل السحر ورجعت لصورتها الجنية، وهبطت إلى الأرض السابعة في مملكة الجن؛ الأمر الذي جعل أم مطلق تسخر من كيدها وغيرتها قائلة: «راحت المزيونة، وبقيت المكيودة، كيدهن عظيم» (أولاد مزيونة، ص٧١) .

إن توظيف الكاتب لمثل هذه الأمثال الشعبية، جاء في صورة «حيلة فنية يصل من خلالها الروائي إلى المضمون الذي يريده، دون أن يتدخل بشكل مباشر، وبذلك يكون مكملاً لحوار الشخصية» [٤٩] .

مزج الكاتب المثل الشعبي السالف بنصوص دينية استلهمها من القرآن الكريم من قوله عز وجل:]إن كيدكن عظيم[(يوسف: ٢٨) ، يلحظ القارئ أن الكاتب قد نقل المثل كما يجري على ألسنة العامة في المجتمع، واستخدمه في سياق يناسب الموقف الروائي، إذ نقل الضمير من «كيدكن» إلى «كيدهن»، وهذا التحوير ينسجم مع واقع الشخصية ورؤيتها، ويعكس الملامح النفسية للمرأة في عاطفتها تجاه بنات جنسها والغيرة شيء طبعي بالنسبة للمرأة، ويتلاءم مع نفسيتها، فالمرأة كثيرة الكيد واسعة الحيلة [٥٠] تميل إلى استخدام أساليب الكيد والمراوغة

يكتشف المتلقي أن الكاتب لم يعبر عن المعنى المقصود تعبيراً مباشراً، وإنما استخدم الانزياحات اللغوية ذات الدلالات غير المباشرة في التعبير عن رؤيته، وأن هذه الأمثال الشعبية قد عكست من خلال الشخصيات دلالات إيحائية رمزية « فالمزيونة» تحمل دلالة لغوية واضحة هي الجميلة ذات الأخلاق الطيبة، بيد أن الكاتب استخدم اللفظ في إطار نسق «التورية» الذي يحمل معنيين: قريب ومعنى بعيد، ويبدو أن أم إبراهيم قصدت المعنى البعيد وهو أن «المزيونة» هي زوجة مطلق، وأن «المكيودة» هي سلفتها زهدية، وأن هذا الأسلوب البلاغي أثرى المعنى وعمقه، كما أن التعبير حمل إيقاعاً موسيقياً مبنياً على السجع، وتماثل الصيغ الصرفية بين دالة «مزيونة» و «مكيودة»، وهكذا يدرك المتلقي أن الكاتب قد وفق في أن يشحن هذا المثل بالمعنى الجديد الذي يوفره له سياق الرواية.

من يراجع الأمثال التي استخدمها الكاتب، يتبين له أن كثيراً منها من إبداع الكاتب وابتكاره، إذ حاول أن يصب تلك الأمثال في قوالب شعبية؛ تقترب في صياغتها ومضامينها من الأمثال الشعبية، منطلقاً في ذلك من واقع تجربته الإنسانية والموقف الروائي، وهذا ما جعل أمثاله تتسم الشعبية والعفوية والصدق والانسجام مع المواقف والشخصيات ورؤيتهم.

وفي مواطن كثيرة من الرواية عمد الكاتب إلى تصوير الحياة الشعبية الفلسطينية بعاداتها وتقاليدها وأعيادها ومواسمها، لعله يسترجع بذلك مباهج حياة الفلسطيني في ربوع الوطن قبل أن يشردهم الاحتلال، ويبعث في الذاكرة هذه العادات والتقاليد حفاظاً على الهوية، وتمسكاً بالتراث، وقد تقابلت رموز هذه العادات والتقاليد والمواسم ودلالاتها مع واقع الشعب الفلسطيني المعيش؛ لتعمق الإحساس بمرارة الواقع من حصار، وهدم بيوت وقتل وتشريد وتدمير.

تضمنت الرواية كثيراً من العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الفلسطيني في المناسبات الاجتماعية: كوصف العرس الفلسطيني والزفة، ووصف طقوس الضيافة عند البدو والفلاحين، والجاهة (طلب يد العروس) وفي شرب القهوة، وتوزيع الصدقات على الفقراء والمساكين، وعادات الأخذ بالثأر والاستجارة، وزواج الأقارب، والاحتفال بالأعياد والمواسم الشعبية، وزيارة مقامات الأولياء.

ومن العادات والتقاليد التي أشارت إليها الرواية زفة العريس، وما يتصل بها من حمام العريس، وطلعته، والملابس الشعبية التي يتزين بها كل من الرجال والنساء، ونثر الملح والأرز والقرنفل والفل أمام العريس، يقول الراوي واصفاً عرس حسن بن

مطلق من حسنة ابنة عمه إبراهيم:

«... خرجت الزفة من دار طه، وتوجهت إلى دار العروس يتقدمها طه، الرجال تهندموا بالقنابيز الألاجة (٥١) والروزا (٥٢) البيضاء أو العسكرية، وشدوا الحطات البيضاء تحت العقال، والشباب هدلوا حطاتهم (٥٣) على أكتافهم، تقلدوا بالعقال، ونفلوا غرة الشليش تحت الطواقي، ورقصت زهدية ومزيونة متقابلتين، ونثرت الجدة الملح والأرز، ونثرت زانة القرنفل والفل وزغاريد موصولة لا تنقطع» (أولاد مزيونة، ص٩٠، ٩١) .

تضمّن هذا الوصف جملة من العادات والتقاليد الخاصة بالأفراح في مدينة المجدل، وهي تشكل تعبيراً صادقاً عن روح الجماعة التي تتوارثها جيلاً بعد جيل، وتتضمن أيضاً تلك العادات ما يكشف عن نمط من الفكر الأسطوري الذي يحاول أن يمنع شراً يمكن أن يقع، وفي الوقت ذاته يرتجي خيراً في المستقبل قد يأتي من الغيب، وهو ما تضمنته بعض السلوكات السابقة مثل: رش الملح والأرز ونثر الفل والقرنفل على رؤوس المحتفلين بالعرس.

ولم يَفُت الكاتب أن ينقل صورة وصفية تفصيلية عن مشاركة المرآة في العرس الفلسطيني الشعبي مبرزاً ملابسها وأغانيها ورقصها الشعبي، وقد ساق ذلك في صورة حكاية شعبية، على لسان صفية:

«إن زانة لبست ثوباً جبلياً، وتزينت مثل أميرة، وتوشحت بشال زهري مطرزة حوافه بالأزهار والعصافير، وتحزمت بزنار مطعم بالخرز والبرق، رقصت مع أمها حتى شطح عرقها، ورقصت مع جدتها فدبت في العجوز رياح صبية عفية، وغنت أغانى جبلية لم تعرفها أفراح المجدل من قبل، وأن الطبّالة عجزت عن مواكبة أغانيها، فدارت عجزها بدقات محايدة، وتمتمت معجبة مخذولة: «أميرة، أم جنية هبطت علينا من الغيم! ؟» (أولاد مزيونة، ص٩١).

محور الوصف في هذا المشهد هو هيئة الشخصيات وحالتها، وهذا الوصف لا يعدو كونه رسماً جميلاً للشخصيات النسائية: زانة ومزيونة أم إبراهيم، وقد اتكأ الراوي على الصفات والأحوال التي تجعل الشخصيات في حالة قشيبة وصورة جميلة امتزجت فيها ألوان الملابس وحركات الراقصات، وأصوات الأغاني الجبلية التي عكست جمعيها جو الفرح والغبطة الغامرة للنفوس في هذه الزفة المتألقة حبوراً وغبطة.

إن هذا المشهد الوصفي المسهب لزفة العريس، ينهض على التقاط ما وقعت عليه الرؤية البصرية في حرصها على تصوير حالة الناس الفرحة والمنتشية، وكأنها عدسة

كاميرا تجمع صورة بانورامية للناس، على شكل ثنائيات: الرجال والشباب، والنساء «مزيونة» و «زهدية» تجسد فرحتهم وسعادتهم في الحالتين جميعاً، ولم يأت هذا المشهد استعراضاً لمفردات الواقع المعيش؛ أو ليؤدي وظيفة تزيينية زخرفية منفصلة عن النسيج الروائي، وإنما جاء ليكمل جوانب اللوحة المتكاملة عن عادات المجتمع الفلسطيني بعامة، ويتماهى مع حالة الناس النفسية ونشوتهم وسعادتهم لفرح طال انتظاره بعد عناء وشقاء؛ وليؤدي أيضا وظيفة بنائية في السرد بخلع دلالات إنسانية أعمق على ملامح الشخصيات من الناحية النفسية والاجتماعية، فما زال في قلوب الفلسطينيين متسع للفرح والسعادة والعشق، وهي من أسمى العواطف الإنسانية وأرقها، برغم ما حلّ بهم من مصائب، وما نزل بساحتهم من كوارث، أجلها اغتصاب أرضهم وتشريدهم في المنافي والشتات، ومخيمات اللجوء.

إن توظيف الروائي لكل هذه الأصناف من العادات والتقاليد قد أضفى على الرواية روحاً شعبية ملحمية، كما خلع عليها سمة تاريخية وإيهاماً بالمصداقية [٥٤].

وأخيراً، فإن ما يمكن استخلاصه بإيجاز من هذه النتائج التي خرجت بها الدراسة أن علاقة الروائي غريب عسقلاني بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلي التراث بصفته مصدر إلهام وإيحاء هام، لا غنى عنه. وأن هذه العلاقة لم تكن قائمة علي التقليد والمحاكاة أو إعادة إنتاج التراث كما هو. بل كانت قائمة علي التفاعل العميق معه. وتوظيفه فنياً للتعبير عن تجاربه الروائية الخاصة، وقد اتضح هذا بصورة جلية في تعامله مع معطيات الموروث الشعبي وعناصره المختلفة، التي شكل محور هذا البحث.

لقد كان تعامل الروائي غريب عسقلاني مع النص الشعبي أو استلهام الشخصيات الشعبية، أو المعجم الشعبي يتم بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به نصوص المأثورات الشعبية من وسائل تعبيرية وإيحائية، لها فعاليتها وقدرتها علي التأثير في وجدان المتلقي، إلي استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته؛ الأمر الذي يشي بفهم الروائي العميق للتراث، وقدرته علي محاورته واستغلال إمكاناته، ولم يكن اختيار الروائي غريب عسقلاني للمعطيات الشعبية التي وظفها في روايته عشوائياً، وإنما كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الراهن الذي يريد أن يجسده من خلال هذه الموروثات الشعبية. ومن هنا، فإن الكاتب كان يلجأ إلي التحوير والتغيير في النص الذي يستخدمه، أو يضعه في سياق روائي جديد مغاير للسياق الأصلي الذي ورد فيه، أو يحمله دلالة معاصرة مفارقة لدلالته القديمة، إلي غير ذلك من صور التضمين التي يرى الروائي أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته.

أفادت الرواية في توظيفها معطيات الموروث الشعبي من تقنيات السرد الحديثة لا سيما في جنوحها لتعدد الرواة وخلخلة الزمن وعدم تراتيبه، فضلاً عن استخدام تقنيات الاسترجاع والتذكر والحلم والرؤيا والحوار بنوعيه وتقنية الاستباقي وغيرها، وجاء هذا التوظيف لصالح الإبداع الروائي، من حيث بناء الشخصية الشعبية أو تطور الحدث أو السرد أو خدمة المعنى الكلى للرواية دون أن يقع تحت غواية الموروث الشعبي بوصفة مخزوناً ثقافياً كامناً فى اللاوعي، استفزته الكتابة الروائية، فأخرجه بوعي تام.

أكد الروائي أن لديه التصاقاً وثيقاً بالموروث الشعبي، وأن الموروث الشعبي الفلسطيني مليء بالقيم الخلقية من تمسك بالشرف وحماية العرض، فضلاً عن قيم النضال والكفاح والحرية والعدالة التي يتعين التمسك بها، والمحافظة عليها، والاحتراز من فقدانها في مراحل صراعنا مع عدونا الصهيوني الذي يسعى جاهداً لطمس هويتنا الثقافية، واستلاب معطياتنا من الموروث الشعبي الفلسطيني وانتحالها.

الهوامش:

١. زايد، عشري: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٥ م ص ١٣٧

٢. زايد، عشري: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد ١، عدد١، أكتوبر، ١٩٩٥. ص ٢٠٤.

٣. غريب عسقلاني هو الاسم الأدبي للروائي أما اسمه الحقيقي فهو إبراهيم عبد الجبار الزنط، ولد بمدينة المجدل/ عسقلان بفلسطين بتاريخ ومكان الميلاد: ٤/ ٤/ ١٩٤٨، حاصل على بكالوريوس في الاقتصاد/ جامعة الإسكندرية ١٩٦٩م، ويعمل مدير الإبداع الأدبي بوزارة الثقافة الفلسطينية– غزة، وهو عضو مؤسس في اتحاد كتاب فلسطين في القدس وغزة. كتب الرواية والقصة القصيرة والمقالة الأدبية، ونشر أعماله في الدوريات العربية، وقد ترجمت بعض قصصه القصيرة لعدة لغات، حائز على جائزة القصة القصيرة من جامعة بيت لحم١٩٧٧، وجائزة القصة القصيرة من اتحاد كتاب فلسطين، نشرت حتى الآن تسع روايات، وست مجموعات قصصية.

(www. ahewar. org/ search/ search. asp)

٤. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨، دمشق ص ٢٣٨

٥. الخليلي، علي: التراث الفلسطيني والطبقات. دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٧٧ ص٦.

٦. عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م١٥، ع ٢، ص ١٨٦.

٧. نصار، محمد، أولاد مزيونة والعزف على وتر الحكاية www. amad. ps

٨. مرتاض، عبد الملك، ١٩٩٨، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص. ٨٦

٩. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

١٠. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨، دمشق ص ٢٣٨

١١. السابق، ص ٢٣٨

١٢. الْغُرّة: هي بنت القاتل، وتكون من أجمل بنات عشيرة القاتل، يتم تزويجها عنوه لأهل القتيل فى قضايا الدم، بلا مهر، عندما يعجز أهل القاتل عن دفع الدية؛ وذلك لتلد لهم ولداً

بدل الذى قُتل، وهو زواج غير مكتمل الأركان، وأيضا ينعكس في نفسية الفتاه سلباً، حيث تكون فى بيت القتيل، وأهلها مَنْ قتلوه، وإذا كبر الولد، ربما أخذ الثأر لأبيه من أخواله انظر: (مقارنة موجزة في القضاء) (/http:// www. beer- alsabea. com)

١٣. هفية: رجل تافه، لا أهمية له عند الغير.

١٤. بطّاش: صيغة مبالغة من الفعل (بطش) ، وهي لفظة تدل على القوة والإفساد والقتل.

١٥. الطوشة: ما يحدث بين العائلات من منازعات، فيها الضرب بالعصي والسلاح بأنواعه.

١٦. المبهوظ: الذي أثقلنه الحمل، وعجز عنه وبلغ منه مشقة، فهو مبهوظ.

١٧. شاعر هواوي: يميل إلى التنعم بمتع الشباب، يتنقل في هواه ومشاعره كيف يشاء، لا يستقر على حال.

١٨. الشبرية: نوع من الخناجر.

١٩. زكي، أحمد، الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ م، ص١٧

٢٠. حليفي، شعيب، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٤، ص، ١١٣، ١١٤.

٢١. الغبانية: تصنع من القطن أو الحرير المزركش أو المقلّم، يشتمل بها عند الخصر بدل الحزام، وتلبس على الروزة، (الزي الشعبي الفلسطيني للرجال)

http:// archive. jordan- explorer. com

٢٢. الغرة: شعر مقدم الرأس، والشليش: تطويل شعر الرأس، وتمشيطه بطريق خاصة، وهو رمز لحيوية الشباب.

٢٣. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، : دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٤، ص ٢١

٢٤. يوجد في مدينة المجدل العديد من المقامات من أهمها: مشهد الحسين ين علي رضي الله عنهما، ومشهد الشيخ عوض، وإضافة إلى هذين المقامين الرئيسين، هناك مزارات ثانوية لأناس يعرفهم الناس بصلاحهم وعملهم أهمها: الشيخ برهام في قرية الجورة، والشيخ محمد في وادي النمل، ومزار الشيخة خضرة، والشيخ نور الظلام، والشيخ سعيد والشيخ محمد الأنصاري، والشيخ محمد العجمي، انظر:

www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page .

٢٥. الفيصل، د. سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص١٦٩

٢٦. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ١٣٢– ١٣٣.

٢٧. القبابي، الحسين، الملحمية للرواية العربية المعاصرة. دار الشؤون التعاونية العامة، بغداد ٢٠٠١ ص ١١٠.

٢٨. الموفين، مصطفي، تشكيلات المكونات السردية اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠١ ص ١٨٦.

٢٩. حمود، ماجدة: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ط١، ١٩٩٢ ص٢٥٥.

٣٠. زايد، عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٧٨م، ص٢١٠.

٣١. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦. ص٩٢.

٣٢. النجّار، محمد، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، ١٩٩٢، ص ١٤٤.

٣٣. غرة الفرس: بياض في الجبهة.

٣٤. نصار، محمد، أولاد مزيونة والعزف على وتر الحكاية www. amad. ps

٣٥. عسقلاني، غريب، لقاء مع الروائي المبدع غريب عسقلاني، سنة ٢٠٠٩

http:// www. iwffo. org

٣٦. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

٣٧. إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٩١.

٣٨. وتار، محمد، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢م.

٣٩. النصير، ياسين، المساحة المختفية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ص ٥٩.

٤٠. السابق، ص ٦٨.

41. بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الشعبية، ترجمة أبو بكر أحمد، باقادر وزميله، النادي الأدبي، جدة ١٩٨٩، ص ٤٢ وما بعدها.
42. الخطيب، محمد، اللغة، الرؤية، مجلة الطريق ٢٤، س٤٩، ١٩٩٠، ص١٨٤.
43. «فرفور وذنبه مغفور»: مثل شعبي يشير إلى أن بعض الناس يحق لهم مالا يحق لغيرهم، مهما أخطئوا تغفر ذنوبهم.
44. خيوط السداة: هي خيوط النسيج تستعمل من الكتان والقطن والصوف والحرير بعد أن تغزل على عود الغزل، (صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، المركز القومي للدارسات والتوثيق، ط١، غزة، ١٩٩٩ ص١٢٠).
45. الدولاب: مصنوع من الخشب على شكل الدراجة الهوائية، له يد تسمى الغزالة، وحين يدور دورته يلف الغزل على مواسير مصنوعة من البوص (صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة ص ١١٩).
46. صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، ص١١٩، وقد ذكر المؤلف تفسيراً لعدد كبير من المصطلحات الخاصة بصناعة النسيج، وأجزاء النول اليدوي، وأنواع الأزياء الشعبية، أنظر: ١١٩ – ١٥٥.
47. المجدل: www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page
48. جعفر، محمد، الغيرة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣
49. الهواري، أحمد، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م، ص١٠٤، ١٠٥.
50. علامة، أمل، ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، وزارة الثقافة، سلسلة العنقاء ٧، الخليل، ط أولى، ٢٠٠٠، ص ٣٣، ٣٤.
51. الالاجة: زي الرجل مصنوع من القطن المقلم أو الحرير، يلبس في الصيف، وهو إنتاج محلي من شغل أهل المجدل (صالحه ص ١٦٩).
52. القنباز: زي الرجل، وهو رداء ضيق من الأعلى، يتسع قليلاً من الأسفل، مشقوق من الأمام، يزم أحد الشقين على الآخر، وله فتحة على الجانبين في أسفل الذيل، (القمباز الفلسطيني، تراث وحضارة) http:// www. usp1. ps
53. الحطة: قطعة من القماش النقي الخفيف جدا الناعم، يختلف طولها وعرضها حسب مقياس الرأس، وتوضع فوق طاقية الرأس، (الزي الشعبي الفلسطيني للرجال)

http:// archive. jordan- expl32orer. com

54. عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٦م، ص١٧٣.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٢. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

٣. بحراوى، حسن، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٤. بسيسو، عبد الرحمن: استلهام الينبوع. المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين. مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ط١، ١٩٨٣.

٥. بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الشعبية، ترجمة أبو بكر أحمد، باقادر وزميله، النادي الأدبي، جدة ١٩٨٩.

٦. جعفر، محمد، الغيرة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.

٧. حليفي، شعيب، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٤، ص، ١١٣، ١١٤.

٨. حمدان، عبد الرحيم، اللغة الشعرية وتجلياتها في رواية «البحث عن أزمنة بيضاء» للروائي «غريب عسقلاني»، diwanalarab@gmail. com

٩. حمود، ماجدة: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ط١، ١٩٩٢.

١٠. الخطيب، محمد، اللغة، الرؤية، مجلة الطريق ٢٤، س٤٩، ١٩٩٠.

١١. الخليلي، علي: التراث الفلسطيني والطبقات. دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٧٧

١٢. زايد، عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٧٨م،

١٣. زايد، عشري: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد ١، عدد١، أكتوبر، ١٩٩٥.

١٤. زايد، عشري: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٥ م.

١٥. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨.

١٦. صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، المركز القومي للدارسات والتوثيق، ط١، غزة، ١٩٩٩.

١٧. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، : دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٤.

١٨. عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م١٥، ع ٢، ١٩٩٥.

١٩. عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٦م.

٢٠. علامة، أمل، ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، وزارة الثقافة، سلسلة العنقاء ٧، الخليل، ط أولى، ٢٠٠٠.

٢١. غريب، عسقلاني، أولاد مزيونة، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٩.

٢٢. غريب، عسقلاني، سيرة ذاتية، www. ahewar. org/ search/ search. asp

٢٣. غريب، عسقلاني، لقاء مع الروائي المبدع غريب عسقلاني، سنة ٢٠٠٩.

www. iwffo. org

٢٤. الفيصل، د. سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

٢٥. القبابي، الحسين، الملحمية للرواية العربية المعاصرة. دار الشؤون التعاونية العامة، بغداد ٢٠٠١ .

٢٦. المجدل، www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page

٢٧. مرتاض، عبد الملك،، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

٢٨. الموفين، مصطفي، تشكيلات المكونات السردية اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠١.

٢٩. النجّار، محمد، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، ١٩٩٢.

٣٠. النصير، ياسين: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت١٩٩٥.

٣١. الهواري، أحمد، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م.

٣٢. وتار، محمد، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٣٣. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.

وسائل إثراء الدلالة في الشعر الفلسطيني المقاوم ـ لطفي زغلول نموذجاً

د. عاطي عبيات *

د. يحيى معروف **

---

* أستاذ مساعد/ جامعة شهيد جمران أهواز/ إيران.

** أستاذ مشارك/ جامعة رازي الحكومية/ كرمنشاه/ إيران.

ملخص:

الوسائل الإيحائية "كالرمز والتراث" من الوسائل التي كثر توظيفهما في الشعر العربي المعاصرعامةً، والشعر الفلسطيني خاصةً، وهي من التقنيات التي يعتمدها الشاعر للإيحاء والتأثير بدلاً من المباشرة و التصريح، فتنقل المتلقي من المستوي المباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات الكامنة وراء النص، كما تقوم باستكمال ما تعجز الكلمات المباشرة عن بيانه، فالتعبير بالرمز ومعطيات التراث تعطي زخماً وغنىً وخصوبةً للنص الشعري، وأصالةً لأدب الأديب، وهذا ما دأب عليه شعراء العرب المعاصرين عامةً. ومنذ النكبة عام ١٩٤٨ واحتلال فلسطين من قبل الكيان الصهيوني، تجنّد كثيرٌ من شعراء فلسطين للذود عنها بما يمتلكون من قدرات فكرية وفنية ومنهم الشاعر "لطفي زغلول" الذي حمل القضية الفلسطينية على عاتقه، فاتخذ من الشعر وسيلة تحريضية وسلاحاً فتاكاً ضدّ المحتل، ولكي يكون لسلاحه الشعريّ فاعلية أقوى في التواصل مع الشعب وأمته في الكفاح وبث الحماس في نفوس المناضلين، عكف على توظيف العناصر الرمزية والتراثية لما فيها من قدرة على توجيه الأفكار وتعميق الرؤية الفنية وإثراء النص وتخصيبه. **وفي خضم هذا وذاك نطرح سؤالين اثنين في هذا المقال**

١. أولاً: ما الفائده من التعبير بالرمز والتراث وما مدى فاعليتهما في شعر "زغلول"؟

٢. ثانياً: ما أسباب لجوء الشاعرفي الأرض المحتله لتوظيف تلك التقنيات، وما مسوِّغاته؟

الكلمات المحورية: لطفي زغلول، الرمز، التراث، فلسطين، الشعرالمقاوم، الطبيعة، الألوان

Abstract:

Decoding means such as symbols and heritage are techniques commonly used in contemporary Arabic poetry and in Palestinian poetry in particular. These means help the poet express what he wants implicitly instead of explicitly expressing his meaning. This helps the recipient go under the surface to get the deep meaning of the text. This way of expression gives the text creativity and great impact. This is the method usually followed by contemporary poets. Thus a big number of Palestinian poets have dedicated their poetry for defending the Palestinian issue since the occupation of Palestine since 1948.

Lutfi Zaghloul is one of these poets who used his poetry as a tool against the Israeli occupation. Furthermore, he used cultural and symbolic aspects to give his poetry more impact, richness, and affectiveness. ***Therefore, the study poses two important questions:***

1. What is the advantage of using symbols and heritage and what is their affectiveness?

2. What are the reasons which made the poet resort to these means?

مقدمة:

إنّ سيطرة الاتجاه الواقعي على الأدب الفلسطيني، لاتعني أنّ الشعراء لم يتجهوا اتجاهات أخرى، فما لم يستطيعوا التعبيرعنه صراحةً عبّروا عنه بالوسائل الرمزية. إنّ الشعراء الرمزيين تركوا لخيالهم العنان في التعبير عن الحس الجمالي، وابتعدوا عن الواقع ليصوروا عالم الأحلام، وليعبروا عن رغبات مكبوتة من السعادة والنشوة والجمال، حسبهم في ذلك الشعور باللذة النفسية التي تولدها فيهم أمزجة خيالية غامضة (١).

فأصبحت الرموز بمستوياتها كافة ذات أهمية قصوى للشاعر الفلسطيني المعاصر، بحيث غدا استدعاؤها أمراَ يثري المضمون الشعري، ويكشف عن المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة. فالرموز التراثية ومعطياتها لها القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لاتنفد«حيث تعيش هذه المعطيات في وجدانات الناس وأعماقهم، تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإنّ الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعورية عبر جسور من معطيات التراث وإفرازات الرموز، فإنّه يتوسل إلى ذلك بأكثرالوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاد، هذا بالإضافة إلى أنّ استخدام الرموز ومعطياتها التراثية يضفي على العمل الشعري عراقةً وأصالةً، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي بالحاضر، وتغلغل جذور الحاضر في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنّه يمنح الرؤية الشعرية نوعاَ من الشمول والكلية، بحيث يجعلها تتخطّى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر (٢)، بالتالي إنّ معطيات الرمز والتراث عامل مؤثر في إغناء الصورة، وفي رفد أبعادها أبعاداَ جديدةً وآفاقاَ متنوعةً، وكذلك فإنّ وجود الرمز يستحضر معه مفردات خاصة بهِ، وهذه المفردات تؤدي إلى تخصيب الصورة، وإغناء مناخاتها فلم يكن هذا الاتجاه الرمزي جديداً في الشعر العربي، وإنّما سار الشعراء الفلسطينيون على خُطى إخوانهم العرب في التعبيرعمّا لم يستطيعوا أن يبوحوا بِهِ، فالظروف الصعبة والمناخ المظلم الذي عاش في كنفه الفلسطينيون، حدا بهم الاتجاه إلى لغة الرمز ومواصلة النضال الشعري بوجه المحتل، لأنّ التصريح بالأفكار والأحاسيس الكامنة ضد المحتل، ربّما تقود صاحبها إلى الاعتقال أو السجن أو القتل من قبل المحتل، ولهذا السبب لجأ كثير من شعراء فلسطين إلى الرمزية والاستعانة بالتراث. الشاعر لطفي زغلول عاش هموم وطنه ومعاناته، وعبرّعنها بصدق ولهفة، فجاءت لغته الشعرية واضحة جلية دون إبهام وغموض، كما نهلت لغته كثيراً من خصوبة التراث وثراء الرمز في مسيرتها النضالية، وكما يقال عنه

إنّه كان فعالية ثقافية، تتحرك بقوة في حقول الإبداع الشعري ويواصل اكتشافه لمناطق جديدة في الشعروالكتابة وإقامة تلك الجسور المجدولة بقوة بين مناطق الإبداع والذوق السليم والخيال الواسع والعواطف الجياشة، معبراً عن معطيات عالمه الحضاري، ومحركاً أذهان قومه وشعبه نحو المستقبل، ومذكراً بقصائده التي تحدو بك إلى التفكير في ماهية الوطن والمعاناة، وهي قصائد لن تنساها أبداً؛ لأنّها كُتبت بدموع سحت على قرطاسه وروحه الوثابة الوطنية.

لطفي زغلول سيرته الذاتية والعملية:

وُلد الشاعرفي مدينة نابلس عام ١٩٣٨، وهو النجل الأكبر للشاعر الفلسطيني الراحل "عبداللطيف زغلول" حصل لطفي على شهادة الليسانس في التاريخ السياسي ودبلوم التربية العالي وماجستيرفي العلوم التربوية، شَغَلَ وظايف أكاديمية عدة ومنها مساعد عميد كلية نابلس الجامعية، ومحاضر في جامعة النجاح الوطنية وعضو الهيئة الاستشارية للاتحاد العام للكتّاب الفلسطينيين وغيرها، وفي مسيرته حاز على العشرات من شهادات التقدير والدروع والميداليات العربية والأجنبية. فقد كان كاتباً وشاعراً، كتب كثيراً من المقالات وترجم العديد من الكتب، كما أصدر٢٣ ديواناً شعرياً، ضمت أجمل ما كتب، في الحب والجمال، والوطن، وغير ذلك ومنها: ديوان: "هنا كنا وهنا سنكون"؛ وديوان "مطر النار والياسمين" و"موال في الليل العربي" و"مدينة وقودها الانسان" و "وعشتار والمطر الأخضر"؛ و "مدار النار والنوار"؛ و"قصائد بلون الحب"؛ و"أقول.. لا"؛ و"همس الروح"؛ و"هيَّا.. نشدو للوطن"؛ وغيرها من الدواوين والأناشيد الوطنية.

شاعرية لطفي زغلول:

تأثر الشاعر بوالده كثيراً، فكان والده شاعراً ولغوياً وأديباً فذّاً، ففي مكتبة والده تفتحت عيناه على دواوين الشعر للمتنبي والبحتري والبارودي وشوقي وغيرهم من الشعراء الكبار، كما كان لأسفاره ورحلاته الكثيرة إلى الخارج دورٌ في إغناء ثقافته ومعرفته بالآداب الغربية والآداب المترجمة إلى العربية، كما كان لأحداث النكبة عام ١٩٤٨، وما أعقبه من أحداث جسيمة نتيجة احتلال فلسطين من قبل الصهاينة، شكلّت الأثر العميق في إنتاجه الشعري والأدبي، انقطع عن كتابة الشعرحوالي عشرين عاماً الاّ ماندر، لكنّه مع بداية الانتفاضة الأولى عام ١٩٨٧ تفجرت شاعريته التي كانت كامنة وكأنّها تنتظر منذ أمد بعيد، فجاءت كالبحرالهادر الهائج الذي لايتوقف (٣).

طرق شاعرنا أكثر من قالب وغرض شعري لبيان همومه وهموم وطنه المحتل، فتنوعت الأغراض الشعرية لديه من شعر وطني وشعر سياسي وشعر غزلي، امتزجت فيه الحبيبة والوطن معاً، بحيث أصبحت المرأة والوطن تشكلان امرأة واحدة في شعره. وأيضاً تناول الشعر الاجتماعي والشعر الديني الصوفي والرثاء و الأناشيد بحيث أصبح في هذا المجال، لايشق له غبار في عالم الأناشيد حتى لقّب بشاعر الأناشيد، وغير ذلك من الأشكال الشعرية.

الخلفية التاريخية:

تناولت خمس دراسات جامعية مجموعاته الشعرية بالتحليل والدراسة وأكثر من عشرات القراءات المختلفه التي صبّت اهتمامها في البحث والتقصي في جماليات شعره(٤) ومنها: دراسة في شعر لطفي زغلول، للباحثة «منال شريف عبد الله» بإشراف الدكتور «محمد جواد النوري» جامعة القدس المفتوحة عام١٩٩٧ والتي ضمت موضوعات عدّة: نشأة الشاعر وحياته وآثاره والعوامل الأدبية التي أسهمت في تغذية شاعريته كما تناولت أغراضه الشعرية ومعجمه الشعري ومزاياه الفنية ودراسة للباحثة «فاطمة زكي الفارس»، بإشراف الدكتور زهير ابراهيم آل سيف «المرأة في شعر لطفي زغلول- جامعة القدس المفتوحة عام ٢٠٠٠» فاشتملت الدراسة على حياة لطفي زغلول الجامعية وأغراضه الشعرية وأُسلوبه في تناوله للمرأة في شعره، كما تناولت قراءتين تحليليتين للدكتور «عبدالرحمن عباد» في مجموعتيه الشعريتين «للوطن نشدو هيا –أقرأ في عينيك» حيث صبّ الكاتب جلّ اهتمامه على الهندسة الصوتية للغة الشاعر الشعرية وأُسلوبه في كيفية استخدام الأفعال، وتناولت قراءة تحليلية شعره الصوفي «همس الروح» للدكتور عبدالمنعم خورشيد من جامعة سوربون، وقراءة وصفية للمجموعته الشعريه: « هنا كنا هنا سنكون» بقلم الدكتور عبدالله ميمون الذي سعى فيها إلى إخضاع المنهج الوصفي من خلال التعامل مع النص الشعري من حيث الكم والشكل والتوزيع على الأهداف والأغراض والاتجاهات، والوقوف عند التقينات والأسس الموظفة لبناء هذا النص الشعري. وقراءة تحليلية لمجموعته الشعريه «مدارالنار والنّوار» بقلم عادل الأسطة، من جامعة النجاح الوطنية، كما تناول الشاعر الفلسطيني على الخليلي «مدينة وقودها إنسان»، وأيضاً تناول الشاعر الفلسطيني المعروف «فاروق مواسي» قصيدة هذا المدى من ديوان «مدارالنار . والنوار»، كما تناول العديد من الباحثين إنتاجاته الشعرية الأُخرى.

التراث الديني:

العطاء القرآني:

لقد كان العطاء القرآني في كل العصور بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم والزاخر لتفجير القيم النبيله، فالشاعر دائماَ في بحث عن أرض صلبة حتي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري عندما تعصف به الأعاصير كي تمنحه قدراً من الأمن والاستقرار.. فالدين بما يملكه من سلطة ونفوذ في مشاعر الناس يعد من أهم المكونات الحضارية التي تشكل وعي المجتمع وفكرأفراده. فالقرآن الكريم احتل مساحة واسعة في الشعرالعربي الحديث وسيما الشعرالفلسطيني، فالشاعرعندما يستدعي عطاء القرآن الكريم «إنما يستدعيه بوصفه جزءاَ من البنية الدلالية للنص الشعري، فالإشارات القرآنية ترتبط مع النص الشعري عضوياَ وبنيوياَ ودلالياَ، وهذا تنويع جديد على نفس الموقف، ويؤكد أنّ العملية ليست مطلقا عملية اقتباس، وإنّما هي عملية تفجر لطاقات كامنة في النص يستكشفها شاعر بعد آخر، وكل حسب موقفه الشعري الراهن (٥) . فالتراث الديني كان مصدراً سخياً من مصادرالإلهام الشعري لدي معظم شعراء المسلمين وغيرهم. وهذا ما أكده عشري زايد في قوله: «واذا كان الكتاب المقدس هوالمصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم، فإنّ عدداً كبيراً منهم تأثر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، حيث استمدوا من هذه المصادر الإسلامية كثيراً من الموضوعات والشخصيات التي كانت محوراً لأعمال أدبية عظيمة (٦) ».

قصة يوسف عليه السلام:

الشاعرالفلسطيني وظّف التراث القرآني، كوسيلة من وسائل التأثير والإقناع والإيحاء على المتلقي، فاستخدم ما يتلاءم مع تجربته الشعرية كاستحضار " لطفي زغلول " لقصة النبي "يوسف عليه السلام" وإخوته الذين تخلوه عنه وتآمروا عليه، وألقوه في غياهب الجب، مشبهاً إياه بحال الفلسطينيين بإخوانهم العرب، فيغدو الفلسطيني هنا "يوسف"، ويغدو العرب إخوانه الذين اتهموا الذئب بما اقترفته إيديهم. فالجب هنا اكتسب دلالة جديدة، فهو يعني الخيانة و المؤامرة و الظلم و الالتفاف على حقوق الآخرين، إنّه داء العصر المستشري في الأمة العربية، إنّه الحكام والسلطة وجميع من خذل الشعب وسلب كرامته وكبرياءه فإذا كان «يوسف عليه السلام» نجا من محنته من قبل السيارة، وصار وزيراً وأميراً، فإنّ الفلسطيني مازال، إلى إلان في الجُب، ينتظر من يساعده. وهذا

مانصت عليه كلمات الشاعر إذ يقول:

ويمر زمان بعد زمان
والموتور المحكوم عليه بالأشجان
ما زال بقاع الجُب... وما مرت
سيارة تُدلي دلواً حتي الآن (٧)

قصة أصحاب الفيل:

حاول لطفي زغلول بقدراته الفنية المعهودة في أكثر من موضع، توظيف إشارات تناصية أواستخدام قصص قرآنية في شعره، أو إيجاد تحوير في النص الغائب المستخدم في النص الحاضر، مع ما يتناسب مع تجربته ومع مايرمي إليه. ولهذا الغرض وظّف الشاعر قصة أصحاب الفيل، وما آل اليه مصيرهم، مشبهاً حال الصهاينة المحتلين بهم إذ يقول:

أطفالي ما عادوا يخشون الفيل
ولا أصحاب الفيل
نار حجارتهم من سجيل (٨)

في المقطع الشعري ثمة إشارة تناصية كامنةً في كلمات « أصحاب الفيل، حجارتهم من سجيل» التي تشير إلى سورة "أصحاب الفيل" التي قال الله عزوجل فيها: ﴿**ألم تَرَ كيف فعل ربك بأصحاب الفيل× ألم يجعل كيدهم في تضليل× وأرسل عليهم طيراً أبابيل× ترميهم بحجارة من سجيلٍ× فجعلهم كعصف مأكول** (٩)﴾. فالشاعرأجرى تعديلاً وتحويراً بسيطاً في النص الغائب «ترميهم بحجارةً من سجيل»، وحورها إلى « نار حجارتهم من سجيل» في إشارة واضحة لانتفاضة الحجر وأطفالها ومدى فاعليتها في مواجهة المحتل، فكل حجرٍ يقذفه الطفل الفلسطيني يصبح ناراً يحرق المحتل وجنوده. فاستحضار النص القرآنيَ هنا جاء للتذكير بمصير المحتل وزواله. فاذا كان أبرهة وأصحابه، هُزموا بحجارة من سجيل قذفتها عليهم طيورالأبابيل، فإنّ المحتل الصهيوني وجنوده سيهزمون ويندحرون بحجارة من نارٍ يقذفها عليهم أطفال فلسطين العُزل.

قصة أصحاب الكهف:

اتخذ الشاعر الفلسطيني " لطفي زغلول" من قصة "أصحاب الكهف وغيابهم الطويل وانقطاعهم عن مجتمعهم آنذاك وتواريهم عن الأنظار، رمزاً ووسيلة لبيان غياب الشعب العربي وصمته المطبق عمّا يجري في فلسطين من قتل وتهجير. فالشاعر تحدث عن هذه الحالة المزرية في قصيدته: «موال . للشرف العربي» والذي وجهها إلى "جوليا بطرس"

صاحبة الأغنية الشهيرة «وين الشرف العربي وين الملايين» حيث يقول:

ياسيدتي.. ياللعجب ياللعجب
هل أحد لا يعرف..
أين الشرف العربيّ
لا يعرف أين الملايين.. الشعب العربي
ياسيدتي. . يكفي يكفي
فلقد نام الشعب العربي..
وأصبح من أهل الكهف
لا يوقظه أعتي القصف
لا يؤلمه ضرب السيف
خمدت مابين جوانحه.. نار الغضب
الشعب العربي قد أختار.. سبيل العزلة والهرب [١٠]

الشاعراتخذ من القصة القرآنية في مفارقة غير مباشرة وسيلة، للنقد اللأذع للشعب العربي الغافل والذي فقد الأحساس تجاه قضاياه الوطنية وعلى رأسها قضية فلسطين فأصبح لا يحرك ساكناً في المعادلات الدولية، فتضاءل دوره فغدا معزولاً وهامشياً بعيداً عن الشعوب الواعية والمتحررة.

قصة رؤية ملك مصر:

لطفي زغلول في إحدى محطاته الشعرية رمز بتناص غير مباشر إلى قصة « رؤيا الملك»، التي حدثت في عهد يوسف عليه السلام و نصّ عليها قوله تعالى: « وقال الملك إنّي أرى سبع بقراتٍ سِمانٍ يأكلهُنّ سبعٌ عِجافٌ وسبعَ سُنبلات خضرٍ وأُخَرَ يابساتٍ يا أيها الملأُ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرّؤيا تعبرون» [١١] . ومارافقها من تفسير معجزٍ من قبل النبيّ يوسف عليه السلام، وسيلة إيحائية فاعلة للفت الأنظار لقضيته العادلة (فلسطين) ، حيث يقول:

أنا لا أُؤمن بالتنجيم
ولا شعوذة العرّافات..
ولا تفسير الأحلام
تلك العرافة.. قد صدقت
سبعة أعوام. . قد طويت
وتلتها سبعة أعوام

وأنا ما زلت طريد جرادٍ ينهشني
إنّي ما عدتُ أنا.. أنا
لم يترك منّي غير عظامي (١٢).

فالشاعر بهذا الترميز قصد المفارقة للتفسير الذي جاء بِهِ يوسف (ع) ، لأنّ تفسير رؤيا الشاعر لم تكن منطبقة تماماً لما آلت إليه رؤيا الملك، بل أصبحت سنين عجاف تتبعها سنين عجاف، ويتتبعها تشريد وتهجير دون انقطاع، عندما هاجم الشاعر «الجراد/ العدو الأسرائيلي»، فظل العجاف والتشريد يلازمان الشاعر في كل مكان وزمان. فالإيحاء بالجراد يدل على مدى شراسة العدوّ الصهيوني في التخريب وإحداث الدمار في الحقول والمدن والأرض الفلسطينية.

قصة إبراهيم عليه السلام:

الشاعر الفلسطيني تارةً يعمد إلى النص القرآني لبيان مواقفه الرافضة والمتمرده على الواقع الذي يعيش فيه، فيستلهم بعض نصوصه، فيمزج صرخاته بالنص القرآني، ممّا يعطي صورة ثرية للإنسان الفلسطيني المسالم وارتباطه بالرسل والأنبياء على مدى العصور. فالشاعر "لطفي زغلول" يتخذ من الآية الكريمة: « قلنا يا نارُ كوني برداً وسلاماً على إبراهيم» ومن شخصية سيدنا ابراهيم عليه السلام رمزاً للرفض والتمرد على الواقع الأليم والتخلص من نير الأستبداد والأستعباد.

أقول لا..
وألف ألف لهفة
تذوب في جحيمها
تصير برداً وسلاماً
حول إبراهيمها
وفي لظي ضرامها
ومن حشا أرحامها
تخرج عند الفجر لعنةٌ..
على أصنامها (١٣).

فالشاعر في مفارقة غيرمباشرة، يرى في كل داعٍ من دعاة الحق محرِّراً ومنقذاً كإبراهيم عليه السلام الذي ضحّي بنفسه في محاربة فَرعون زمانه "نمرود" لتخليص البشرية من عبادة الأوثان إلى عبودية الله. فيدعو الشاعر الله بأن تكون نار الظلمة والطغاة على كل منقذ برداً وسلاماً.

ويعمد الشاعر الفلسطيني "لطفي زغلول" في تناصه القرآني إلى إيجاد مفارقة بين النص الغائب، والنص الحاضر، وهذا مارصدناه في عتابه ولومه على الأمة العربيه والشارع العربي المتشتت وأوضاعه المزرية نتيجة تخلفه و تقاعسه عن قضاياه المصيرية وفي طليعتها فلسطين.

أيتها اللاهية الساهية..
المشلولة الشعور والأحساس
رأسك كان شامخاً إلى العلا
فكيف هان اليوم هذا الرأس
ألم تكوني أنتِ خير أمة
في العالمين.. أخرجت للناس
أخشى عليكِ أن تُدمَّري. .
وتنهاري من الأساس
أخشي عليك بعد هذا اليوم..
ذات ليلة. .
أن تلفظي الأنفاس [١٤].

فاستحضار هذه الآية القرآنية في ثنايا النص وما تحمله من دلالات يحقق البعد المعرفي للتناص، حيث ينقل القارئ إلى أجواء الآية الكريمة « كنتم خيرأمّةٍ أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله» [١٥] لتبدو مرآة تنعكس على سطحها صورة الواقع المفارق العربي بين ماضٍ مجيد وعزٍ تليد وبين حاضر تعيس متخاذل تجاه القضايا الوطنية، بطريقة إيحائية غيرمباشرة، وهو ما يضفي على النص غنى وجمالاً فنياً.

الشخصيات والأحداث التاريخية:

يعد التاريخ منبعاً ثرياً، من منابع الإلهام الشعري، يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيدنا إلى الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف هموم الإنسان ومعاناته وطموحه وأحلامه، ممايعني أنّ الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر، حيث يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، و وقائع العصر وظروفه، سلباً أو إيجاباً، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله ليكشف صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبري التي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة، دون الخوض في جزئيات

صغيرة. [١٦] فالشاعر في توظيفه للرموز والتراث لايسعى إلى الاستعانة بحقائق التاريخ و مضامينه، بل يعتمد على المضامين الأثيلة فيه، فيمنحها زخماً عاماً بحيث يجعلها تتجاوز ماضيها وحقبتها ويوفر لها قدراً من قوة التواصل المباشر مع الزمن الراهن، لتظهر بسماتها وعناوينها المميزة كما كانت في زمنها. فاستدعاء الشخصيات والحوداث التاريخية في الشعر تدل على سعة الشاعر الثقافية ومعرفته بالتراث، وهوما يزود مقدرته الشعرية، وحتى العلمية بما في التراث من قيم فنية، فلا ضير إذا اشتدت أواصر الشاعر المسلم بتراثه وتاريخه، فهو أشدالتصاقاً من غيره بتراثه لما يرى فيه من مجد وعزّ وفي حاضره من قهر وهزيمة وتخاذل وتقاعس فيستذكر ما كان لعله يخفف وطأة الواقع المريرالراهن على نفسه، كما أنّه لجأ إلى التراث التاريخي ليخبئ فيه مالم يستطع الإفصاح والتعبير عنه صراحة. وتكون «معطيات التراث واستلهماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستوفز بهموم القضايا السياسية، حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث لون فكره وخطوط رأيه، وتصبح اللوحة التأثرية مزيجاً لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر [١٧].

صلاح الدين الأيوبي:

يعدّ صلاح الدين من أكثر الشخصيات التاريخية حضوراً على الساحة الشعرية الفلسطينية، بما له من قوة وفاعلية وتأثير على المتلقي، فتوظيف الرمز التاريخي هنا من قبل الشاعر لم يكن من أجل التوظيف لحادثة مرت في التاريخ، وإنما استغل هذا الحدث ليعطيه بعداً دلالياً وجمالياً في القصيدة. وهذا" لطفي زغلول" في قصيدته: «للقدس.. كلام آخر» يصب جام غضبه على حكّام العرب ويحملهم مأساة شعبه وشعوبهم وينعتهم بأشبع الأوصاف، وفي خضم هذا وذاك يشكو همّه إلى القدس الأسيرة ويعدها بمنقذ ماضيها "صلاح الدين" حيث يقول [١٨]:

دول وأنظمة يقال بأنّها – عربية.. أو دينها الأسلام
ولها جيوش لاتعد.. لها دساتير.. لها نظم. . لها الأعلام
ولها من الأموال والخيرات لم. . تحلم بها أمم ولا أقوام
حل الهوان بأرضها وشعوبها– ودها حماها الظلم والظلام
كانوا عظاماً لايشق لهم غبار في الوغى واليوم هم أقزام
أسدٌ على أوطانهم وشعوبهم– لكنّهم حين الشداد نعام
ياقدس هذي حالنا ومآلنا – عصفت بنا الأحزان والآلام
ياقدس من إلاّ صلاح الدين.. ثانية ليومك قائد وإمام
لابّد يوماً أن يعود لنا حماكِ. . وإن تجود بمثله الأحلام

فالشاعر تارةً يصور المسجد الأقصي وهو حزين وتارةً يصورالقدس الأسيرباكية، تندب صاحبها ومحرّرها "صلاح الدين" ومعركة حطين، فيستدعي الشاعر الرمزالتاريخي "صلاح الدين" علّه يستفز مشاعرحكّام العرب ويذكي حماسهم ونخوتهم كي يكونوا على قلب رجلٍ واحدٍ لمساندة القدس ودحر الاحتلال عنها.

وقفت والأقصى أمامي
مطرق حزين
أسمع في أذانه اللوعة والأنين
والقدس في أكبالها
تبكي على حطّين
على صلاح الدين
القدس في أصفادها
تسأل أين الخيل. .
والأسياف والفرسان [١٩] .

هكذا تصبح الرموز التاريخية وسيلة لقراءة التاريخ من وجهة نظر الشاعر، وليس من وجهة نظر المؤرخ، فالشاعر يقرأ الجانب المضيء من الأحداث، عكس المؤرخ الذي يتتبع الأحداث، ويتقصى فيها الهزائم و الانتصارات.

المعتصم وحادثة عموريا:

التاريخ الاسلامي والعربي شهد أروع مشهد في حياته على يد الخليفة العباسي "المعتصم" الذي استجاب لنداء امراة عربية قد انتهكت حرمتها من قبل الرومان بينما فلسطين تئن من جراحها، ورغم صيحات الثكلى وأنين الاطفال فلم يتحرك أحد من حكام العرب لنجدتهن ونجدة فلسطين وأصبحت الصيحات بلا جدوي، والوطن شطب عن الخارطة، فالفارق بين الرمز"المعتصم" والمرموز اليه "حكام العرب" غياب الغيرة والحمية والنخوة العربية، فالشاعر من خلال استدعاء الحدث يصور ماضي الأمة ومجدها التليد المفعم بالعزة والكرامة ويقابله بعصره الذي فقد حكامه النخوة والعزة، فهذا الترميز التاريخي إيضاً يصب في خانة السخرية والاستهزاء من قادة العرب، حيث يقول:

وامعتصماه. . واعرباه..
من يرجع لي وطناً
غالته يد النسيان
وطناً ماعاد له في خارطة الدنيا

اسمٌ أو شكلٌ أو عنوانٌ
أسقطه العرب من الحسبان
وامعتصماه. . أتسمعني
أنا في القدس
يحاصرني ليل الأحزان
وطني دامٍ في كلِّ مكانٍ
وامعتصماه. . طالَ الليل فلا سيفٌ
صدئت أسياف بني قحطان
لاخيلٌ.. تصهل في الميدان
ساحات المجد بلا فرسان
وامعتصماه. . وامعتصماه
هل تسمعني. . هل تسمعني
مازلت أردِّد ليل نهاراً..
واعرباه
أنا جرحٌ دامٍ. . طال مداه. .. لم يبق مجيرٌ لي بحماهُ. . إلاّ الله (٢٠) .

الشاعر الفلسطينيٍ من خلال استدعاء شخصية المعتصم حاول الربط بين «غيرة وشهامة» الحاكم العربي المسؤول آنذاك، وتقاعس حكام العرب وخذلانهم اليوم تجاه القضية الفلسطينية العادلة. فالشاعر من خلال تكرار الرمز مباشرة ومناشدته لهُ أراد التقريع واللوم بالحاكم العربي المعاصر الذي دارظهره عن قضاياه وفرطّ فيها وقطع انتمائه بالماضي وعروبته.

تارةً توظيف الرمز التاريخي "كالمعتصم" عند لطفي زغلول يراد منه استنهاض همم حكام العرب والشعب العربي وحماسهما، مع علم الشاعر بأنّ مناشدته لهم، لم تجلب له سوى الخيبة والقنوط.

أتساءل هل أنا بعد الان..
يتيم الأمة والوطن
هل خرج العرب..
من التاريخ.. من الزمن
وامعتصماه!! ..
أين عيون المعتصم؟ هل يسمعني؟

هل كانت تلك النخوة حلماً في حلم؟
وامعتصماه!! ..
واعرباه!! ..
وأعلم. . ليس سوى ربّي. .
من يسمعني
أين العربُ؟ أين العربُ؟ أسالها.. لست أمد يديَّ لهم طلباً
فلكم خاب الطلب
ويعود سؤالي.. رجع صدي..
ذهبوا.. ذهبوا.. ذهبوا.. ذهبوا [٢١] ..

التتار:

الشاعر الفلسطيني أراد من خلال الترميز«بالتتر»ربط المآسي والجرائم التي اُرتكبت من قبل تلك الأقوام الوحشية في الماضي وربطها بالحاضر المتمثل بالصهاينة وجرائمهم البشعة التي ارتكبوها بحق الشعب الفلسطيني الأعزل.

صبرتُ حتي ثار صبري وانفجر
حملتُ بإسم الوطن المأسور..
باسم شعبه المقهور.. في يدي حجر
أحمي التراب والشجر
فلم تزل بقية من "التتر"
تعيث في ديار قطعانها
يسطو على ترابه قرصانها
أقسمت لن أبقي على فلوله.. ولن أذر
أن لايكون بعد هذا اليوم. .
للغزاة في حماهُ مستقر
وأن يعود الوطن السليب
أن لا أستريح ساعة
حتى الخلاص المنتصر[٢٢].

الشاعر المناضل "زغلول" رمز إلى الصهاينة بأنّهم بقايا التتار التي عاثت في الأرض فساداً، وتسلطت بالقوة والبطش على مقدرات الشعب الفلسطيني، ورغم ذلك يقسم الشاعر ويتوعد الغزاة بأنّه في نهاية المطاف سيقضي عليهم ويطردهم، حتي يسترجع وطنه الذي اُغتُصب من قبل تتار العصر"اسرائيل".

الشخصيات الأدبية:

من الرموز الأدبية التي تعامل معها الشاعر الفلسطيني "لطفي زغلول" شخصية المتنبي وتراثه، فالشاعر اتخذ من تراث المتنبي وسيلة فاعلة لنقد ساخر ولاذع للعرب وحكامهم، وعرّاهم من أية عاطفة انسانية ونخوة عربية تجاه ما يتعرَّض له الشعب الفلسطيني الأعزل، ووصفهم بالأصنام في إشارة إلى فقدان الأحساس بالكرامة والعزة نتيجة قبولهم للذلة والهوان، وهذا مانص عليه، النص الغائب للمتنبي: « فما لجرح بميت إيلام؟ » بتحويربسيط، المتجسد في النص الحاضر، حيث يقول "زغلول":

يرى بلاد العرب..
يعتدي عليها. .
تستباح.. تغتصب
جرائم بحقها.. في كل آن ترتكب
ويسأل السائل: أين ما يسمى بالعرب؟
هل ماتت الجراح في أجسادهم. .
« فما لجرح ميت إيلام »؟
أم أنّهم في صمتهم أصنام
مصنوعة من حجر.. أو من خشب؟
في ذمة الله العرب (٢٣)

إن تتبعنا نص الشاعر الفلسطيني نجد بأن الشاعر يحمل حرقة الذل والمهانة التي وصل اليها الإنسان العربي المعاصرعلى حكام العرب، وايضاً صمت الشعوب العربية التي سلمت أمرها للواقع المهين، دون أي تحرك يذكر منها في سبيل تغيير واقعهم المر، والتفافهم حول قضاياهم المصيرية. وهكذا كان استرجاعه للذاكرة العربية واستغلاله للموروث الشعري العربي القديم وسيلة للتعبير عن القيم التي كان يحملها الإنسان العربي قديما، فنقلها وحضورها في أعمال الشعراء المعاصرين تكون انعكاساً لنفسياتهم الثائرة و المتمردة، في إشارة إلى الخمول، وموت الضمير العربي الذي اعتاد على الاستكانة و الانبطاح.

الرموز الحديثة:

الجامعة العربية:

الشاعر الفلسطيني "لطفي زغلول" يحمّل الجامعة العربية السيئة الصيت، التي ترعرعت في كنف الاستعمار ورضعت من ثدييه، تبعات احتلال فلسطين وأوضاعها

المأساوية، ويحملها المسؤولية مباشرة بما تعرضت من ضياع وتدمير، ويسعف قوله بتناص غيرمباشر بقصة "أصحاب الفيل" وقول "عبدالمطلب" الشهير: أنا ربّ الإبل وللبيت ربّ يحميه، الذي قاله "لأبرهه"-- زعيم أصحاب الفيل-- الذي أراد هدم الكعبة، وصدى هذا القول راح يتردد بين أوساط الجامعة العربية كمخرج ومهرب للتنصل من مسؤوليتها الأخلاقيه والقومية، تاركة الشعب الفلسطيني وحيداً يدافع عن أرضه ومقدسات المسلمين في معركة غير متكافئة.

تلك الجامعة العربية
ما كانت يوماً مرضية
قد كانت جسداً ليس له
روح شماء عروبية
تلك الجامعة العربية
خرجت من رحم الاستعمار
رضعت من ثدي الاستعمار
قد كانت منذ طفولتها
حتى أيام كهولتها
مبحرة في عكس التيار
كانت في القيد مُسيَّرةً
وتسير بإمرة سيدها ومشيدها. ..
تتهرب كي لاتعرف شيئا مما صار
حجتها إنّ الوطن له ربّ يحميه. ..
تلك الجامعة العربية
في عهد سيادتها وفخامتها
قد هُزم العرب على أيدي أصحاب الفيل
إسم فلسطين تحول في خارطة الأرض
إلى اسرائيل
. . فلتدفنْ أو تحرقْ أو تغرقْ جثتها
حتى لا يبقى أثر منها أو طلل بين الأطلال (٢٤).

وفي مقطع آخر يصب جام غضبه على حكام العرب وجامعتهم ويهجوهم هجاء مُرّاً دون تسمية مباشرة لهم، بل رمز اليهم بعبارة « عبيد الغربان القتلة» أي عبيد الصهاينة

والآمريكان ويتبرأ منهم. إذ يقول:

أتبرأ منكم
أعلن أنّي لست أمت لكم بصلة
أتبرأ منكم ياسفلة
ما أنتم إلاّ ذليلون ومأجورون
عبيد الغربان القتلة [٢٥] .

الأمم المتحدة:

من الرموز الحديثة التي وظّفها الشاعر "لطفي زغلول " رمزية الأمم المتحدة، المؤسسة الدولية التي من المفروض أن تجلب العدل والأمن والسلام والحرية للشعوب المضطهدة، أصبحت بفضل رجالاتها السفاحين، وسيلة للرعب والابتزاز فعدلت عن مسارها، وغدت بيد عصابة يتحكمون فيها، تشن الحروب على الإسلام بحجة الإرهاب ناسية نفسها بأنّها هي مصدر الرعب والإرهاب وعدم الاستقرار، إذ يقول فيها الشاعر:

سحقاً . للأمم المتحدة
من طغمة شرّ محتشدة
سحقاً سحقاً .
للدول الكبرى.. .
يحكمها قرصان سفّاح.. وعصابة
لا تفهم إلاّ لغة المدفع. .
والطيارة والدبابة..
سحقاً للأمم المتحدة
هي وكر وحوش وذئاب
هي مدرسة في الإرهاب
العالم تحت مظلتها
قد أصبح أشبه بالغاب. ..
أعلنت الحرب على الإسلام
على أصحاب القرآن
أزرت بحقوق الإنسان
قد سرقت من شعب فلسطين. ..
الوطن. ..
فهم يتيم الدار..
بلا وطن [٢٦]

الطبيعة:

الرمز الطبيعي يعدّ أحد أهم عناصر التصويرالرمزي، وهوشكل يبرز رؤية الشاعرالخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنّه يمكّن الشاعرمن استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناهاً عميقاً، مما يضفي على إبداعه نوعاً من الخصوصية والتفرد. "فالشاعرإذ يستمد رموزه من الطبيعة، يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموجات تضج بالإيحاءات. فالشاعر لاينظر إلى الطبيعة على أنّها مجرد شيء مادي منفصل عنه، وإنّما يراها امتداداً لكيانه تتغذي من تجربته. زيادةً على ماتضفيه الأبعاد النفسية على الرمزمن خصوصيةً، يؤدي السياق أيضاً دوراً أساسياً في إذكاء إيحائيته [٢٧] .

الريح:

يهدف الشاعر الفلسطيني " لطفي زغلول" من خلال التعبير عن عناصر الطبيعة إلى الرفعة باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي (الريح) من المدلول المعجمي المعروف إلى مستوى الرمز، ليعطي للمفردة دلالةً شعوريةً خاصةً بالشاعر، فالريح من المكونات الطبيعة الفاعلة، التي تدل على الفعل والتغيير، فتنقل الطبيعة من حال إلى حال، وتختلف صورة الريح باختلاف قوتها ونتائجها فتنتقل من ريح هادئة إلى ريح عاصفة، ومن ريح جالب للأمطار والعشق والهوى إلى ريح مدمرة. وتختلف معاني الرياح أيضاً بتنوع الحاجات الدلالية في النص، ومن هنا يتفاعل رمز الريح في توظيفه مع سياقه لتوليد المعني وتعضيده. فإذا كانت الرياح في المنظور القرآني تحمل بشرى وحياة لأرض اليباب، فإنّها تعصف بأرض فلسطين الحبلى بالويلات والأسي دون هواده، ولهذا رمز " زغلول " بالريح السوداء للمحتل الإسرائيلي، وحملّه مباشرة مسؤولية الاغتراب والتهجير القسري، الذي تعرض له الشعب الفلسطيني.

أعرف اية ريح سوداء
حملتك ذات صباح
انتحرت شمسه
قبل أن تطلّ على الأفق
دمها سال عتمة على الطرقات
والمدى ظل عالقاً. ..
أعرف أية ريح سوداء
ساقتك إلى هنا
أيها المتسلّل المسريل
بالإغتراب والعتمة [٢٨] .

تارة" الرياح في شعر"زغلول" تمثل البطش والتدمير والفساد، كما جاء في قوله:

أنا لست صيداً
وإن كانت الرّيح حين تثور..
تلوّن وجه النّهارات قاراً
وتشعل ناراً. ..
فيغدو المدى مثخناً في مداه..
شريعة غاب ووكر ذئاب (٢٩)

وتارة ترمز إلى العدو الصهيوني الذي يريد اقتلاع الفلسطيني من أرضه، ولكن صمود الانسان الفلسطيني يشيع عبقاً من التحدي والرفض في فضاء النص، في وجه هذه الرياح العاتية.

سلامٌ عليك
حملناك بين الجوانح وعداً
وإن غالت الريح
أغصانها الخضر
تبق الجذور (٣٠)

فأصداء هذه الدلالة تكررت في نص آخر عندما أكد الشاعر على تحديه ورفضه وعدم انصياعه للرياح المدمرة المتمثلة بالكيان الصهيوني.

وحين أساق إليه
أعود كما ذات يوم. .
ولدت عصياً
أنا لست إلاّ أنا
لن أكون سواي
وإن مزقت هذه الرياحُ. ..
قسراً ثيابي
وطالت عصور اغترابي (٣١).

الليل:

يعدّ الليل من أهم الرموز الطبيعية في الشعر، وذلك لما يحمله من غنى في الدلالات تفتح آفاق النص على معانٍ متعددة ومتنوعة، تظهر قدرة الشاعر الفنية في توظيف هذا

الرمز. فالليل غالباً ما يرتبط بالسكون والهدوء المطبق، لكن هذا السكون يعدّ لدى الإنسان الفلسطيني هدوءاً قبل العاصفة، لأنّ افعال المحتل الصهيوني دوماً ما تكسر هذا السكون، فالشاعر الفلسطيني الذي عاش محنة الاحتلال ومآسيه، رسم صورة حالكة لليل الذي يعم وطنه يومياً، فالليل الفلسطيني دوماً يلد ظلاماً دامساً يفرز دلالة القمع والكبت، وهذا مانص عليه قول الشاعر "لطفي زغلول":

يتقيأُ هذا الليل. .
ظلاماً يجتاح الأقمار..
يطاردها قمراً قمراً
يغتال الضحكة في أعينها
لايتردد أن يقتلع القمر..
وينفيه جسداً تنهشه أنياب الغربة..
في صحراء التيه
هو يركض خلفي. . يتبعني
يختبئ هناك.. وهنا. .
في كل مكان
يتسلل. . كالبرد المسعور إلى أوصالي
يسكنني رغماً عني
يطردوني من جنة ذاتي
من زمني الحاضر.. والآتي
لكنّي رغم مخالبه السوداء. .
ورغم لياليه اللّيلاء..
أعود.. لأبحث عني
عما اغتصبته يده منّي (٣٢) .

فالمحتل الصهيوني كالليل الدامس من أوجه عدّةً: فهو كالظلام متسلط وثقيل، لأنّ الظلام الدامس يحاول أن يغتال الأنوار وأن يقلع الأقمار، والمحتل يحاول أن يقتل النهار المتمثل بفلسطين، فالليل يحمل جميع صفات الجبروت ومايضمه من عنصر المباغته ويتسلل إلى كل مكان ليطرد الإنسان من مأواه، فالمحتل وقناصته المدمنين على الدم متخفين كالليل، يصبحون كالطيور الكاسرة ينتهزون الفرصة لينقضوا على الإنسان الفلسطيني. ورغم قتامة الصورة الشعرية فإن الشاعر يتحدى هذا الاستبداد والطغيان ويعد نفسه والآخرين المشردين بأنّه سوف يعود، ويأخذ ما سلبه المحتل منه.

الطيور والحشرات والزواحف:

البلابل:

الشاعرالفلسطيني تارةً يعتمد أُسلوب التمثيل كخيار ناجع ومؤثر لإيصال فكرته، ومن ذلك توظيف أسماء الطيور بصورة رامزة في قصائده لتمثيل مايعانيه، ومنها "البلابل" وهي رمز للفلسطيني اللاجيء الذي هجر أيكه وترك إلفه وحيداً فتعاني البلابل المهجورة من فراق أحبتها فتحن دوماً للرجوع إلى أوكارها التي ترعرعت ونمت فيها. وهذا مانلمسه في قصيدة « نحر الصمت أيامه» للشاعر:

متي ستعود البلابل
تعمر أفنان هذا المدى
ضاق صدر فضاءاته
لوّن الاغتراب عباءاته
نحر الصمت أيامه. ..
وبحّة شدو البلابل
تجتّر في سرِّها الأسر ليلاً ونهاراً
متي ستعود البلابل
ما عاد دوح الأزاهير يصحو على بوحها
والأزاهير ماعاد عشّاقها (٣٣) .

فالمرموز إليه في هذا النص هو الإنسان الفلسطيني المشرد عن وطنه واللآجي في الغربة، المتأمل بالعوده إلى أرضه، فالاغتراب لم يكسر عزيمته، بل ظلت فكرة العودة تواقة حية في مخيلة هذا الإنسان المغترب.

الجراد:

الجراد في ثقافات الأمم والشعوب، رمز للخراب والدمار وكانت الشعوب تتخوف من كثرة هذا الكائن، لإنّ كثرته وتواجده في منطقة ما، سيقضي على كل المحاصيل الزراعية، وبالتالي يأتي بالمجاعة والدمار، فالشاعر الفلسطيني من هذا المنطلق اتخذ من الجراد رمزاً للمحتل الصهيوني، الذي اكتسح فلسطين وأكل الأخضر واليابس من ربوعها ونهب خيراتها وعاث فيها فساداً.

كان جراد الصحراء يطاردني
جراد ذلك الخريف. ..
سرق الكثير منّي

إلاّ أنه لم يستطع. .
أن يسرق عشقاً
أوصدت عليه الأبواب عشقاً. .
لا يتسلّل إليه الخريف (٣٤).

ولكن في خضم هذا الشاعر يتحدي هذا الرمز وممارساته، بأنّه لايستطيع أن يسرق حب فلسطين من قلبه، وسيبقي هذا الحب عامراً آمناً دون أن يصل إليه خريفاً.

وفي محطة أخري من شعره يؤكد "زغلول" أنّ المرموز إليه «اليهود الصهاينة» الذي نُفِي إلى فلسطين، ثكل أحلام ورؤى أبناء فلسطين، وقتل الحياة برمتها، ووأد أغصان الزيتون« العشق القديم» وأصبحت الحياة متوقفة تماماً، مادام جاثماً على أرض فلسطين.

ثكلتُ الرؤي. .
يوم عاد الجراد الذي
كان يمضي سحابة منفاه
بين سراديب أوكاره. ..
يوعاد.. توقّف نبض الأزاهير. ..
وجه الأفانين عاشت بِهِ صفرة الموت
ليل سقيم. . نهارسقيم. ..
يوم عاد الجرادُ
أطاح بأغصان عشق قديم
ترى هل يمرُّ مرور السحائب
أم أنّه عاد حتي يقيم (٣٥).

وهذا المعنى تكرر في مقطع آخر عندما أقرّ الشاعر بأنّ غزو الجراد سيقضي على أحلامه وآماله الخضراء فتعم الصفرة والموت سفر حياته وحياة بلاده، فيبقى العجاف جاثماً على ربوعه وطنه.

ستجيء نهاراتٌ تغزو فيها قطعان جراد محرابي
أحلامي الخضراء ستغدو بحر يباب وستسرق من عمري عمراً
وتكون عجافاً. حتى آخر يوم، باقي أيامي (٣٦).

الثعابين:

الثعابين من الزواحف التي وردت كثيراً في شعر شعراء فلسطين وراحت ترمز في أدبياتهم، إلى العدو الصهيوني، الذي استولى على ما زرعه الفلسطينيون من غصن وقمح

وكرم، ودمَّرَ حقولهم وآبارهم، وعاث فيها فساداً وأحرق الحرث والنسل.، فالثعابين التي تكلم عنها "لطفي زغلول" هي ثعابين ذات عنجهيه وتبختر، ترعرعت على عدم الارتواء من دماء أبناء فلسطين، فهي ماضية في عطشها الجنوني للارتواء أكثر من دمائهم.

الثعابين تختال زهواً وغروراً
تلوِّن بالنار أعراسها
ينزف العشق بين يديها.. .
الثعابين لا تعرف الارتواء
جنون هو العطش الأفعواني
حتى الثمالة. . حتي تجنِّ الكؤوس
وحتي تغيب الرؤوس
وتنتحر أنفاسها
الثعابين. . لاشيء الاّ الثعابين
لاشيء الاّ الجحور (٣٧) .

الفراشة:

الشاعرالفلسطيني في نضاله مع العدو المحتل يحاول قدر الإمكان توظيف كل ما يدور حوله لبيان شراسة المحتل وفضاعته، فالشاعر في مقاومته غير المتكافئة، يصف أشبال فلسطين الذين يقتلون من قبل العدو الصهيوني بالفراشة، التي ترمز في ثقافات الشعوب إلى البراءة والجمال، مما يشير إلى مدى قسوة جنود المحتل وشراستهم وتعاملهم بلا رحمة مع أطفال فلسطين وأشبالها.

أنت تصطاد هذي الفراشات. . في دوحها
مثلما هو يصطادها
أنت جلاّدها. . أنت سفّاحها
لِمَا تزهق في مذبح الحقد أرواحها
أنتما صائد واحد حاقد
عاقد العزم أن يستبيح
فراشات هذا المدى
أن يعرّيها من عباء اتها
أن يطيح بها من فضاءاتها
كؤوس الردى (٣٨) .

الغربان:

تكررت مفردتا " الغربان " و" غربان الليل" في أكثر من موضع في شعر" لطفي زغلول "فهما من أكثر المفردات تردداً في ملفه الشعري، نظراً لما يحمله الرمز «الغربان» في طياته من معان سلبية ومنها: إنّ الغراب في ثقافة العرب والمسلمين وبعض الثقافات الأخرى، نذير للشؤم والنفور والتبختر، فالشاعر أردف لهذا الرمز مفردة « الليل» التي تعني الخوف والرعب والحزن فضلاً عن معناه الإيجابيّ «السبات والسكون» الذي أراده **الله**، لكن في فلسطين الجريحة، لم يبق لهذا المعنى الإيجابيّ شيء. فالتركيب الرمزي "غربان الليل " لهذه العبارة يكشف عن مدى كره الإنسان الفلسطيني لهذا الطائر المشؤوم الذي دمّر البلاد، وقتل العباد في إشارة غير مباشرة للعدو الصهيوني الذي احتل فلسطين وقتل أصحابها وشرّد أبناءها وغدا يصول ويجول في عرض البلاد.

أنا مازلتُ بلا وطن
يعصف بي العشق. . يبعثرني
حيناً. .. ويعود يلملمني
والليل يطول يطول يطول
ومازالت غربان الليل. . تصول وتجول (٣٩)

وفي مقطع آخر، يرمز الشاعر بالغربان إلى المحتل الإسرائيلي الذي جاء من أقصى الدنيا ليحتل وطنه.

يوم أغتالت وطني
غربان جاءت من أقصى أطراف الدّنيا
هاجرت إلى لغتي (٤٠)

وفي محطة أخرى يرى الشاعر أنّ هذا الرمزلايحمل سوى التكبر والزهو والقذراة والظلمات، واستباحة المقدرات للشعب المحتل. فيتحداهُ ويطالبه بالرحيل قبل بزوغ الفجر.

ذلك الطائر المتدثر بالكبر
من أيِّ جُحرٍ تسلّل
رائحة الوحل تقطر من جلدِهِ
ليل عينيه بحرٌ من الظلمات
ذلك الطائر المتعالي على سربهِ

يستبيح الغصون..
يكابر ليلاً نهاراً
يعربدُ سرّاً جِهاراً ..
من أية أوكارٍ وجحور
جاء إلى هذا الفنن المسكون
بأشواق العشاق.. و أحلام السمّار
هذا فنني
فننُ الأطيار . ترتّل آناء الأسحار
. . فليترجّل عن صهوة هذا الكبر
الزائف والإصرار
وليرحل قبل طلوع الشمس
فليس له في هذا الدوح نهار (٤١) .

الألوان ودلالاتها:

تعدُّ الألوان من أكثر الأشياء جمالاً وخصوبة في حياة الإنسان، فالألوان ليست خطوطاً أو مساحات شكلية خالية من دلالات جمالية وتعبيرية ورمزية، أو إنّها صور تعبر عن موضوعات الحياة وانفعالات الأديب بها، بل هي بسطوتها على الصورة الشعرية وعلاقاته الوطيدة مع الرؤية الفنية تميط اللثام عن إحساس الشاعر كي يدخل في نسيج الصورة الفنية التي تشتمل على دلالات عدّة منها نفسية واجتماعية ورمزية. فالألوان في الشعر المقاوم الفلسطيني، ولا سيما « لطفي زغلول»، لها دلالاتها النابعة بالدرجة الأولى من مفاهيم فلسفية وروحية وعقائدية تستمد ركائزها من الاسلام وتعاليمه، فلذلك تنوعت مدلولاتها لدى الشاعر الفلسطيني.

اللون الاسود:

اللون الاسود منذ الأزل شكّل نقطة نفور وخوف في الموروث البشري وارتبط بدلالات عدّة منها: الظلام والشرّ والموت والغم والوهم.. فالأسود «لون يثري الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول لارتباطه بأشياء منفّرة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهومرتبط بالليل والظلام، والزفت والسخام، والهباب والرماد المتخلف عن الحريق (٤٢) » وكان شعارالعباسيين في أحزانهم ومصائبهم وشعار أغلب الدول العربية يتضمنها اللون الأسود تأثراً ببيت الشعر المعروف « سودٌ وقائعنا حمرٌ مواضينا (٤٣) »هذا اللون في العصر الحديث، اكتسب دلالات وايحاءات أُخرى منها التعتيم والكبت والكآبة والخطيئة والتعسف وغير ذلك

من الإيحاءات. والشعر الفلسطيني المقاوم استلهم كثيراً من تلك الدلالات وراح يرمز لهذا اللون بعبارات ومعانٍ شتى ومنها:

أ. النكبة واحتلال اسرائيل لفلسطين عام١٩٤٨:

الشاعرالفلسطيني رمز لاحتلال إسرائيل لفلسطين عام ١٩٤٨، باليوم الأسود والعاصفة السوداء، مما يشير هذا اللون وهذا الوصف إلى فداحة الحدث وهول الصدمة.

وذات يوم أسود
ليس من أجندة تاريخ الإنسانية
اقتعلتني عاصفة سوداء. ..
رمتني في جحيم المنفي..
بلا أرض. . بلا دار.. بلا حُبٍّ..
بلا أمل (٤٤)

ب. بيان القمع والاضطهاد والكبت:

وظّف الشاعر"لطفي زغلول" اللون الأسود، لبيان القمع والاضطهاد والتعسف الذي مرّ ويمرّ به الشعب الفلسطيني نتيجة الاحتلال الاسرائيلي، فلمّح إلى تلك المقولة بعبارة "ليلة سوداء":

بليلة سوداء..
لا نجم فيها. .
ولا حتى قمر
رجع الخطر. . هجموا التتر
سرقوا البلاد
قتلوا العباد
واستوطنوا. . وتحصنوا. ..
ليلُك على أرضي طويل
ليلُك أسى. . ليلُك عويل (٤٥) .

ج. بيان الكراهية ومدي قسوة جنودالأحتلال في تعاملهم مع أطفال فلسطين:

مزج الشاعر الفلسطيني الحقد تارة باللون الأسود ليبين مدى ضغينة الجندي الأسرائيلي وحقده على الطفولة الفلسطينية المتسمة بالبراءة والطهر، وإنّ هذا الحقد دفين في نفسية الجندي الأسرائيلي بحيث نُزعت منه كل مشاعر الآدمية، فأصبح قلبه حاقداً أسود.

ذاك الجنديّ القابع في برجٍ عالٍ..
يتدثَّر بالحقد الأسودِ..
هو من قتل الطفل محمد
مَن لوّن بالدم ثوب طفولته العذراء (٤٦)

اللون الأحمر:

يعدُّ اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها البشر في الطبيعة، فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس، واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية (٤٧) ويعدُّ أغني الألوان وأكثرها تضارباً فهو لون البهجة والحزن، وهو لون الثقة بالنفس والتردّد والشك، وهو لون العنف والمرح، إلى غير ذلك من الدلالات الجزئية المتداخلة والمتباينة في آنٍ (٤٨) هذا اللون كان من أكثر الألوان استعمالاً في الشعر المقاوم الفلسطيني، فراح يرمز إلى دلالات وإيحاءات عدّة، ولعلّ أبرز سمة للأحمر في الشعر الفلسطيني، ارتباطه بالدم، ممّا جعله لوناً مخفياً ومقدساً في وقت واحد ممّا نحا في كثير من دلالاته منحى التحدي والثورة والصمود والفرح والسعادة. ومن بين شعراء فلسطين الذين استخدم هذا اللون بالمعني المتعارف عليه، الشهادة والتضحية، الشاعرالمناضل الفلسطيني «لطفي زغلول» حيث يقول:

ياوطني الشامخ في أصفاده
أبيت أن تذلَّ في الأصفاد
يا حادي الحرية الحمراء
من. ..
إلاّك في ساح الجهاد حاد
أنت الشديد البأس لم تركع. (٤٩)

فالشاعر يرى أنّ تحرير وطنه سيتم عبرالصمود والتضحية بالأحمر، فالحرية التي ينشدها الفلسطينيون، لاتحقق الاّ بالدماء ووصف الشاعر وطنه بحادي الحرية الحمراء، الذي لم يستسلم، ولم يركع لأحدٍ غير الله. وتكرر هذا المعنى في أكثر من موضع عند "لطفي زغلول" الذي جزم بأنّ تحرير البِلاد، ولو شبر واحد لايتم الاّ بواسطة الدم.

تظمأ الأوطان يوماً
وبغير الدم. .. شبر واحد لا يتحرر
فتقدم هاتفاً: اللّه أكبر (٥٠)

وتارة دم الشهيد هوالذي يروي المجد والحرية الحمراء المنشودة.

صباح المجد والحرية الحمراء. . يرويها دم الشهداء (٥١)

اللون الأخضر:

يعدّ اللون الأخضر من الألوان المفضلة والمحببة لدى الإنسان، ويحمل في طياته معاني سامية عدّة فهو من أكثر الألوان استقراراً ووضوحاً في الدلالة، فهو «لون الخصب والنعيم، والنماء والزمرد الزبرجد[٥٢] وأيضاً» قرين الشجرة رمز الحياة والتجدّد، وهومرتبط بالحقول والحدائق وهدوء الأعصاب [٥٣] وقد اقترن اللون الأخضر بما يمثله من الخلود والتجدّد بايحاءات كالأمل والتفاؤل والعطاء والفرح والبهجة والرفاهة، والنعيم... حتى وصف **الله** ثياب أهل الجنّة ومقاعدهم بهذا اللون نظراً لرمزيته الخاصة، حيث قال ربّ العزة في محكم كتابه: «ويلبسون ثياباً خُضراً من سندس وإستبرق [٥٤] وأيضاً قوله تعالى: ﴿**متكئين على رفرفٍ خُضرٍ وعبقري حِسانٍ**﴾ [٥٥] فالرمزية التي يتمتع بها هذا اللون، جعلته يتبوأ الرتبة الأولي في الشعر الفلسطيني بين الألوان، حيث درج شعراء الأرض المحتله على توظيفه، ولا تكاد أن تجد قصيدة واحدة الاّ أن تجد له أثراً فيها. **ومن هذا المنطلق تنوعت دلالات هذا اللون في شعر وإيحاءاته "لطفي زغلول"، ومن أبرزها**:

أ. تجدد الحياة والانبعاث رغم المحن:

فلقد آمنت بأنّ غداً آتٍ.. .
تحمله أجنحةُ التغيير
وبأنّ الاحلام الخضراء..
ستزهر رغم ضباب الرؤية والتفسير [٥٦]

وهذا المعنى تكرر في أكثر من موضع حيث اتخذ الشاعر من دم الشهيد رمزاً للأمل المنشود، الأمل الذي امتزج باللون الأخضر ليعطي الحياة مزيداً من البعث والنماء والازدهار رغم الجراح والأسى.

بالدم الأوطان تسقى
أنت باق أملاً أخضر فينا. . وستبقى
يورق الجرح سنابل
يلد الجرح حقولاً وجداول. ..
سيظل المرج. . مهما اشتد ليل الجدب أخضر. [٥٧]

ب. تجدد الوعد والعهد:

حين تلامس بسمتك الخضراء
روافد إحساس الحُلمُ الغافي
تصحو واعدة.. تتجلي. (٥٨)

ج: التفاعل برجوع الذكريات رغم التشتت والضياع:

قدرٌ جاء بها. .
ما أصغر الدنيا
إذا شاء طواها
فالتقى كل شتيتٍ بشتيتٍ
بعدما ضاع وتاها
خلاصة حلوة من وطني الساكن عينيها
بإطلالتها تخضوضر الذكرى
وتسترجع أيام
الرّؤى الخضر صباها. (٥٩)

الشاعر رغم محنة الزمن ومآسيه يتفاعل برجوع الذكريات والرؤي، التي طبعها باللون الأخضر، كي يؤكد ترعرعها ونضارتها رغم التشريد والاغتراب.

خلاصة البحث:

غدت تقنية توظيف الرموز والاستعارات في الشعر المقاوم الفلسطيني بأشكالاها كافة من الأساليب التي استهوت كثيراً منهم، **فتنوعت أسباب ولجوئهم هم لهذه التقنية وعلله ومن هذه الأسباب:**

١. تنبع من الحاجة لإثراء النص من التراث ورموزه الفنية وقدرته الباهرة على الإيحاء والتأثير على المتلقي.

٢. هرباً من الحاضر التعيس والعجز الذي تمربه الأمة، من النكسات إلى أحضان الماضي المشرق واستنهاض الهمم بواسطة الرموز المستخدمة وأثارة البعد القومي.

٣. توليد دلالات وإيحاءات حديثة في النص الشعري، واستكشاف العلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الاشياء.

٤. استدعاء الرموز في الشعر تدل على سعة الشاعرالثقافية ومعرفته بالتراث وقيمه الفنية.

٥. الخوف من بطش سلطة الاحتلال والتعرض للاعتقال والتنكيل.

نتائج الدراسة:

١. استطاع "لطفي زغلول" تحويل اللغة الشعرية إلى لغة رامزه تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها الواقع

٢. استطاع "زغلول" أن يحول كل رمز واستعارة وظَّفهما إلى رموز تحدٍ ونضال.

٣. استطاع أن يوظف النص القرآني، والرموز التاريخية إما لتحفيز الهمم، وإما للصبر والنضال، وإما للمفارقة، وإما لبيان الوضع الهش والموقف الهزيل للأمة العربية والإسلامية، وإما لبيان التمرد والرفض، وعدم الخنوع للشعب الفلسطيني بوجه الآلة القمعية للعدو الصهيوني.

٤. استخدم الطبيعة لتلوين الصورة الشعرية في إطار الترميز إلى أصالة وعراقة الفلسطيني في أرضه، وتصوير صموده وثباته رغم محاولات العدو لطمس هويته وتاريخه.

٥. خروج اللون الأحمر من دائرته الشمولية وتوظيفه في بؤرة واحدة، جعلته يصب في خانة التضحية والشهادة والثورة والتمرد والثأر والحركة الصاخبة، وكأنّه رمزٌ للحرية والتحرر من نير المحتل.

٦. وظّف الشاعر"لطفي زغلول" اللون الأسود ومايتعلق به من مفاهيم، لبيان المآسي والكوارث التي حلّت بِالشعب الفلسطيني من قبل المحتل وبيان إفرازت هذا اللون على نفسية المواطن في أرض الرباط.

٧. استخدام اللون الأخضر ورمزيته بكثافة من قبل الشاعر ارتبط بمفاهيم دينية و دلالات أسطورية، ممّا جعله يرمز إلى الانبعاث والحياة والأمل مقابل الموت والتقتيل والقنوط.

الهوامش:

١. مفيد، محمد١٩٨٢ص١٠١.
٢. حداد، ١٩٨٦ص٧٤.
٣. شاعر الحب والوطن، ٢٠٠٦ص١٥٩.
٤. زغلول، ٢٠٠٩صص٩٤– ٩٥.
٥. اسماعيل٢٠٠٧، ص٣٦.
٦. عشري زايد، ١٩٩٧ص٧٥.
٧. زغلول، ٢٠٠٣ص٥١.
٨. المصدرنفسه، ٩١ .
٩. سورة الفيل/ ١– ٥.
١٠. زغلول، ٢٠٠٤ص٧٤.
١١. يوسف/ ٤٣.
١٢. زغلول٢٠٠٩، ص٤٣.
١٣. زغلول، ٢٠٠١، ١٣٦.
١٤. زغلول، ٢٠٠٤ص٧٣.
١٥. آل عمران/ ١١٠.
١٦. نصر، عاطف ١٩٩٨، ص٧٧.
١٧. رجاء، عيد٢٠٠٣، ص٣٢٢.
١٨. زغلول، ٢٠٠٦ نقوش على جدران الغضب، ص٣٦.
١٩. زغلو ل، ١٩٩٤ص٢٥٠.
٢٠. زغلول، ٢٠٠٤ص٦٠.
٢١. زغلول، ٢٠٠٦، نقوش على جدران الغضب، ص١٧.
٢٢. زغلول ٢٠٠٤، ص٢١.
٢٣. زغلول، ٢٠٠٦، نقوش على جدران الغضب، ص٣٠.

٢٤. نفس المصدر، ٩٧.

٢٥. زغلول، ٢٠٠٣، ٧٩.

٢٦. زغلول، ٢٠٠٣، صص٣٧– ٣٩.

٢٧. «اقبال، رشيدة، مجلة علامات، العدد٢٦، ص٥٦».

٢٨. زغلول، ٢٠٠١، ٥١.

٢٩. زغلول، ٢٠٠٥، مدينة وقودها انسان، ٣٩.

٣٠. زغلول، ٢٠٠٢، ٣٦.

٣١. نفس المصدر، ٣٩– ٤٠.

٣٢. نفس المصدر، ٥٦.

٣٣. ديوان، ٢٠٠٩، ٢٩.

٣٤. زغلول، ٢٠٠١، ٤٣.

٣٥. زغلول، ٢٠٠٩، ٤٥– ٤٦.

٣٦. زغلول، نفس المصدر، ٤٣.

٣٧. نفس المصدر، ٥٢.

٣٨. نفس المصدر، ٦٥.

٣٩. نفس المصدر، ١٣.

٤٠. زغلول، مدينة وقودها انسان، ٥٧.

٤١. زغلول، ٢٠٠٩ص٤٨.

٤٢. عمر، أحمد مختار، ١٩٨٢صص٢٠٢– ٢٠٤.

٤٣. الصقر، أياد٢٠١٠، ص١٦٧.

٤٤. زغلول، نقوش على جدران الغضب، ص٨٠.

٤٥. نفس المصدر، ٤٣.

٤٦. زغلول، ٢٠٠٤، ص٤٧.

٤٧. عمر، أحمدمختار، ص١١١.

٤٨. نفس المصدر، صص٢١٢– ٢١٤.

٤٩. زغلول، ٢٠٠٤، ص٤١.

٥٠. فتحي، خضر١٩٩٩، ص٤٣.

٥١. زغلول، ٢٠٠٤، ص٥٧.

٥٢. عمر، مختار، ص٢٠٩.

٥٣. عجينة، محمد١٩٨٨ص٢٩١- ٢٩٢.

٥٤. الكهف/ ٣١.

٥٥. الرحمن/ ٧٦.

٥٦. زغلول، ٢٠٠٦ص٧٣.

٥٧. نفس المصدر، ١٧١.

٥٨. زغلول، ٢٠١٠، ص٩٩.

٥٩. زغلول، ١٩٩٤، ص٥.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. اسماعيل، عزالدين (٢٠٠٧) : الشعرالعربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دارالعوده.

٣. اقبال، رشيدة، (٢٠٠٨) «الرمز الشعري لدي محمود درويش– الرمز الطبيعي نموذجاً» مجلة علامات، العدد٢٦مجلة النادي الثقافي جدة.

٤. حداد، على (١٩٨٦) : أثر التراث في الشعر العراقي، بغداد، دار الآفاق.

٥. زايد، على (١٩٧٨) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس.

٦. زغلول، لطفي (١٩٩٦) : ديوان، لاحبّاً إلا أنت، نابلس، الشركة العالمية للطباعة والنشر.

٧. ———————— (٢٠٠٣) : مدار النار والنّوار، فلسطين، القدس.

٨. ———————— (٢٠٠٤) : موال في الليل العربي، القدس، اتحاد كتّاب فلسطين.

٩. ———————— (٢٠٠٥) : مدينة وقودها الإنسان، القدس، دارناشري للنشر الإلكتروني.

١٠.———————— (٢٠٠٦) : شاعر الحب والوطن، فلسطين، القدس، دارناشري للنشرالإلكتروني.

١١.———————— (٢٠٠٩) : ديوان مرافئ السراب، فلسطين، نابلس، دارناشري.

١٢.———————— (٢٠٠٥) : مطر النار والياسمين، القدس، دارناشري للنشر الإلكتروني.

١٣.———————— (٢٠٠٢) : هنا كنا. هنا سنكون، القدس، اتحاد كتاب فلسطين.

١٤.———————— (٢٠١٠) : تقاسيم قصائد بلاحدود، فلسطين، نابلس، اتحاد كتّاب فلسطين.

١٥. ـــــــــــــــــــــــــ (٢٠٠٦) : نقوش على جدران الغضب، مكتبة ريم الالكترونية للنشر.

١٦. صقر، اياد محمد (٢٠١٠) : فلسفة الألوان، الأردن، عمّان، الأهليه للنشر والتوزيع.

١٧. عجينة، محمد (١٩٨٨) : موسوعة أساطير العرب، لبنان، بيروت، دارفارابي.

١٨. عمر، أحمد مختار (١٩٨٢) : اللغة واللون، مصر، القاهرة، عالم الكتاب.

١٩. عيد، رجاء (٢٠٠٣) : لغة الشعر قراءة في الشعرالعربي المعاصر، مصر، منشأة معارف بالاسكندرية.

٢٠. فتحي، خضر (١٩٩٩) : اللغة العربية، نابلس، جامعة النجاح الوطنية.

٢١. قميحة، مفيدمحمد (١٩٨٢) : الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، لبنان، بيروت.

٢٢. نصر، عاطف جوده (١٩٩٨) : الرمز الشعري عند الصوفية، القاهره.

مجامع الأنغام
في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. خضر محمد أبو جحجوح*

* أستاذ مساعد/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية/ الجامعة الإسلامية/ غزة/ فلسطين.

ملخص:

يهدف البحث إلى تتبع توظيف الأوزان الشعرية المتنوعة، في الشعر الفلسطيني المعاصر، تحت باب مجامع الأنغام، ومحاولة الكشف عن قيمه النغمية الدالة، في مضمار التوظيف الإيقاعي، بما يتناسب مع الدفقات الشعورية التي تشكل مجموعة القصائد، في عينة الدراسة، التي تنوعت نغمات صياغتها الموسيقية. كما يهدف إلى رفد المشهد النقدي العربي المعاصر بمقاربة نقدية تنطلق من النصوص وتستجلي ملامحها الموسيقية.

كما طبِّق المنهج الوصفي التحليلي، بالغوص في بنية النصوص، وتتبع أشكال صياغتها الموسيقية، وبيان التواشجات العضوية بين الأنغام، وسلسلة التناغمات، والانسجامات المختلفة، التي سوغت الانتقال من نغم إلى نغم عند تشكيل القصائد.

Abstract:

The research aims to follow the use of variety in the poetic meters in the modern Palestinian poetry which comes under the melodies section varieties. It also tries to disclose the value of the tonal function in the area of rhythmic employment which suits the emotional streams that form the set of poems of the sample of the study. It also aims to supply the contemporary Arab critical scene with a critical study which clarifies the musical features in the poetic texts. The descriptive analytical approach has been applied by diving into the text structure, following its musical forms drafting and clarifying the harmony between melodies and the different harmonies which justify moving from one tune to another in the formation of the poems.

مقدمة:

واكب نمو حركة الشعر وتطورها منذ القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، محاولات للتجديد والتطوير في استخدام تقانات الإيقاع الموسيقي، نتيجة للانفتاح الثقافي والتلاقح المعرفي، وتراكم نتاجات المشاعر وتطورها، بتوظيف تقانات تتساوق مع طبيعة التجارب الشعرية التي تبلورت وتشعبت، واتشحت بتعقيدات الحياة المعاصرة، وسرعة الوتيرة في تطورها.

وواكب المشهد الشعريّ الفلسطيني المعاصر حركة التطور، فانطلق العديد من الشعراء يجربون ما استجد في المشهد الشعري العربي على المستوي الشكلي، بما يتناسب مع خصوصية تجاربهم الشعرية.

حاولت إلقاء الضوء بالسبر والتحليل على عملية المزج بين عناصر الوزن بشقيها: البحور والتفعيلات، بوصفها تقانة من تقانات التطور النغمي، التي أفادوا منها ووظفوها في نتاجهم الشعريّ، تطوراً شكلياً يسهم في تجلية موضوعات تجاربهم. لاستفراغ شحناتهم العاطفية، واجتهدت في تقديم مقاربة نقدية تحليلية لقصائد متكاملة قدر المستطاع، واكتفيت في بعض المواطن بالإشارة لبعض القصائد التي ورد فيها مزج بين التفعيلات، دون تحليل، بما يتناسب مع طبيعة البحث.

فتتبعت مفهوم مجامع البحور، في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وفي الشعر الفلسطيني المعاصر، بوصفه امتداداً لحركة الشعر العربي. وحللت بنيات العديد من القصائد، تحليلاً نغمياً صوتياً، وربطت بين مكوناتها النغمية، ودلالاتها، ومسوغات الانتقال من نغم إلى نغم.

ولتكون الصورة واضحة حاولت التنويع في توظيف القصائد التي اخترتها لعدد من الشعراء وهم: محمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وفدوى طوقان، وأحمد دحبور، ومحمد القيسي، وإبراهيم نصر الله، ومحمد حلمي الريشة، إضافة إلى عدد من الشعراء هم:، وسيم الكردي، وتوفيق الحاج، وباسم النبريص؛ للفت الانتباه إلى حيوية المشهد الشعري الفلسطيني المعاصر.

حاولت بهذا التنوع إلقاء الضوء على الظاهرة وتحليلها، للخروج بنتائج نقدية صادقة، دون تمييز، فلم أنتصر لنصوص الرواد، وأغفلْ نصوص غيرهم، بل كنت أنطلق من بنية النصوص بغض النظر عن شهرة أسماء قائليها، وبهذا التوجه تكتسب الدراسة قيمة نقدية تضعها في مضمار النقد الذي يضفي على المشهد النقدي عمقا وتجديدا.

ولتحقيق الهدف المنشود انطلقت من بنية النصوص، لاستكناه مضامينها، ومناسبة تشكيلها الموسيقي، في تنويعاته النغمية المختلفة، فتتبعت أشكال صياغتها الموسيقية، للوقوف على مكونات تواشجاتها العضوية، التي أسهمت في تنوع إيقاعات نغماتها، وسلسلة التناغمات، والانسجامات المختلفة، التي سوغت الانتقال من نغم إلى نغم عند تشكيل القصائد المختلفة، بما يتناسب مع تجاربهم الشعورية.

مجامع الأنغام في الشعر العربي الحديث:

يعني مصطلح مجامع الأنغام اعتماد الشعراء على أكثر من وزن عروضي، لصياغة قصائدهم، وهي ظاهرة بارزة لدى العديد من الشعراء الفلسطينيين، اعتمدوا عليها في نقل الأحاسيس المختلفة وتصوير المشهد الذي يصورونه.

وهذه الظاهرة ليست وليدة المشهد الشعري الفلسطيني؛ بل كانت موجودة في العديد من قصائد الشعر العربي الحديث، كما في أشعار مدرسة المهجر، وجماعة أبولو، ومن نماذج ذلك الاستخدام في الشعر المهجري، قصيدة المواكب لجبران خليل جبران [١] التي عاقب فيها بين أبيات من بحر البسيط، وأبيات من مجزوء الرمل على امتداد القصيدة. بما يتناسب مع المشاعر المصاحبة للفكرة وفلسفته التي يعبر عنها، ونظرته للإنسان والوجود. «فكانت قصيدة المواكب تجديداً واضحاً في هيكلية الشعر الموزون المقفى، إذ إنه لم يلتزم وزناً واحداً، أو قافية واحدة، وإنما كانت الأوزان تتغير، وتتقولب بحسب الموضوع الذي عبر عنه» [٢]

حيث ورد في القصيدة ثمانية عشر مقطعاً من بحر البسيط، تخللها سبعة عشر من مجزوء الرمل، افتتحها بأربعة أبيات من البسيط، واختتمها بثلاثة أبيات من بحر البسيط نفسه.

«وقد صادف هذا الاتجاه في مزج البحور رواجا عند بعض الشعراء مثل إيليا أبو ماضي، وعلى أحمد باكثير، وإلياس أبو شبكة، وخليل شيبوب، كما استخدم شوقي هذه الطريقة في مسرحياته وإن لم يستخدمها في قصائده» [٣]

كما يبرز هذا الاتجاه بشكل جليّ في «قصيدة غلواء» [٤]، التي كتبها إلياس أبو شبكة بين عامي ١٩٢٦، و ١٩٣٢ وهي قصيدة مطولة مزج فيها، بين نغم مجموعة من البحور، هي: الرجز، والخفيف، والمتقارب، والوافر، والطويل، في تشكيل موسيقيّ متنوع، جمع بين الأشكال التامة، والمجزوءة والمشطورة، بما يتناسب مع مستوى الصور التي يعبر عنها.

ومزج شعراء أبولو بين الأبحر المختلفة في القصيدة الواحدة، كما فعل أبو شادي في قصيدة الفنان، فقد أتي باوزان أبحر الطويل، والمتقارب، والمجتث، والبسيط، وقد نظم خليل شيبوب قصيدته (الشراع) من أوزان مختلفة أيضا [٥]

ونوَّع سليمان البستاني استخدام البحور عندما ترجم إلياذة هوميروس الإغريقي، ونظمها شعراً، فقد وظف في ترجمته التي نشرت في القاهرة عام ١٩٠٤م، عشرة من بحور الشعر العربي، هي: الطويل، والبسيط، والكامل، والرمل، والسريع، والخفيف، والوافر، والمتدارك، والمتقارب، والرجز. واعتبر أن كلّ واحد من تلك البحور يناسب مقاما وموضوعا يختلف عن غيره من البحور، حيث يقول: «تلكَ هي الأبحر العشرة التي نظمت عليها الإلياذة، فقد ترى النشيد كله بحراً واحداً وقصيدة واحدة، وقد تتعدد فيه الأبحر والقصائد على مقتضى ما تراءى لي من سياق الكلام» [٦]

نتج التنويع في استخدام الأوزان المختلفة، في بنية الشكل الموسيقي للقصائد عن محاولات التجديد، والتطور التي صحبت حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر، وتلبية لطبيعة التجارب الشعرية التي تقتضي تجاوبا في إيقاعها مع تموجات الحالة الشعورية، التي تحتاج إلى تدفق موسيقي موائم للحالة النفسية، حيث إنّ "موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس، وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته" [٧]. والتنوع في توظيف الأنغام المختلفة في القصيدة الواحدة، يعبر عن نمو حركة الذات ومشاعرها المتباينة في كثير من الأحيان.

حاول الشعراء الفلسطينيون، في هذا السياق استثمار التحولات النغمية، بما يضفي على قصائدهم ثراءً وعمقاً واستجابة للموقف الشعوري، فنوعوا في تشكيلاتهم النغمية، مازجين بين التفعيلات بشكل تعاقبي تتابعي؛ ولكن ليس إلى درجة المزج بين التفعيلات غير المتجانسة، على مستوى تتابع السطور في نسق متنوع، فيكون المزج خليطا من التفعيلات في كل سطر من سطور القصيدة، كأن يأتي الشاعر في سطرمن السطور بتفعيلة (فعولن) مثلا ثم يتبعها ب (فاعلن) ثم يعود في السطر الذي يليه إلى (فعولن) ، أو مفاعلتن، متفعلن فعولن، على النحو التالي مثلا: فعولن فعولن

فاعلن فاعلن

فعولن مستفعلن

فاعلن مفعلاتُ

مفاعلتن متفاعلن مفاعلتن فعولن، أو على الفرضية التالية

(فعولن فاعلن فعولن)

(فاعلن فعولن فعولن فاعلن) ، أو (فعولن فاعلن مستفعلن مفاعيلن مفعولاتُ)

(مفاعيلن فعولن مستفعلن مفعلاتُ)

أو أي فرضية تتابعية يمكن اعتمادها وفق قانون الاحتمالات الإحصائية، فذلك الشكل لم ترصده الدراسة في عينة البحث التي اعتمدتها؛ ولكنها رصدت تبادل النغم بين مقاطع ومقاطع، فقد كان بعض الشعراء ينتقلون في بعض قصائدهم، من وزن إلى وزن آخر، بعد اكتمال الفقرات والمقطوعات من الوزن السابق، إلى وزن تالٍ، سواء أكان الانتقال من فقرة ذات تفعيلة إلى فقرة ذات تفعيلة أخرى، أم إلى قطعة من الشعر العمودي، وقد يكرر الشاعر الوزن نفسه الذي صاغ عليه إحدى القطع داخل القصيدة، هذا الشكل يعدُّ جمعا لأوزان متعددة داخل النص الشعري، قد يتناسب مع الحالة الشعورية، وما يصاحبها من تدفقات عاطفية، ويمكن اعتباره من مكونات الجمال الذي يعتمد على مبدأ التنوع في الوحدة، والوحدة في التنوع. وهو أحد الأدلة على الثراء الموسيقي لدى الشاعر إن أحسن استخدامه في سياق تجربته، بتناسق وانسجام يضمّ أجزاء النغم المختلفة في تكوينه الإيقاعي؛ لأنّ «التعدُّد في أوزان القصيدة يتيح للشاعر فرصا للتعبير عن تعقيد التجربة، وثرائها، وإمكانياته الموسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة» (٨) . وإمكانات الأوزان في منظومتها الإيقاعية تتيح مثل هذه التنقلات النغمية.

مجامع الأنغام في الشعر الفلسطيني المعاصر:

لجأ العديد من الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف تقانة التنوع النغمي، مدللين على قدراتهم الموسيقية، وطاقاتهم الإبداعية، التي تستفرغ الشحنات العاطفية، بما يتيحه التنوع النغمي من طاقة تؤدي إلى «كسر الرتابة التي تنشأ عن التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني» (٩) وتتناغم مع الحالة الشعورية، إضافة إلى إتاحتها فرصة للشاعر ليلتقط أنفاسه ويلملم مشاعره، عند كتابة قصيدة قد يصوغها في فترات متباعدة أحيانا، فيتمكن من الاستكمال وفق مثيرات الشعور الآنية المصاحبة للحظة التدفق العاطفي، كما فعل الشاعر محمد القيسي، في قصيدة (الوقوف في جرش) حيث تنوع الإيقاع النغمي، وانتقلت المقاطع من نغم إلى نغم مختلف، وبعض المقاطع تكرر نغمها بين المقاطع الأخرى، ويمكن حصر نغمات أوزان المقاطع الثمانية عشر على النحو التالي: الرمل، فاعلاتن، الوافر، مفاعلتن، فاعلاتن، رمل، فاعلن، مستفعلن، فاعلن، متفاعلن، مفاعلتن، فعولن، الكامل، نثر (بلا وزن) ، فاعلن، الكامل، مستفعلن، فاعلاتن. ابتدأت القصيدة بمقطوعة من بحر الرمل على النحو التالي:

وقَفا نحْكِ على أسوارها ... بعض ما يوجع من أسرارها
ولِنمل حينا من الوقت على ... غابة تفضي إلى أغوارها
يا خليليّ فلم يبق سوى ... ومضة أو قبس من نارها
ليس ما يسكُنُنِي الآن شجى ... بل صبا الأحباب من تذكارها
نَفَرتْ عنّي ظبيات الحمى ... وتسّربن إلى أشجارها (١٠)

افتتح الشاعر القصيدة بمطلع وزنه عمودي النغم، يحاكي الوقوف على الأطلال دلالياً، حيث سار فيه الشاعر على منهج القدماء متناصاً مع المطلع الشهير الذي تكرر في عدد من المطالع الطللية في القصائد العربية، وبخاصة القصائد الجاهلية، كما في مطلع معلقة امرئ القيس حيث يقول:

«**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ**» (١١)

حيث يتناسب مع قوله (وقفا...) الذي يختزن كمّاً من الحنين، المرتبط باستيقاف الأصحاب، وتخيل وقوفهم الحقيقي؛ نتيجة للحالة الشعورية المصاحبة لجو الوحشة والاغتراب عن المكان، الذي كان يوماً عامراً وآهلاً بالأعزاء والأحباب، الذين لم يتبق منهم سوى رسم الديار، ومواطن عفا عليها الزمان، كأنها نقوش في صفحة الرمال.

وحيث يقول: «عوجا على الطلل المحيلِ» (١٢) وقد تناصّ معه لفظياً ومعنوياً في قوله (ولنمل حينا من الوقت...) وهو استيقاف على منهج القدماء، وتمنّ مشحون باستدعاء الذكريات. زاد تعميق توظيف دوال (صبا– نفرت– ظبيات– الحمى) وهي دوالٌّ مشحونة بأثر البيئة العربية الصحراوية، وطبيعة التواشجات الاجتماعية، وملامح الترحال والتنقل، والارتباط الشعوري الحميم بالمكان وذكرياته.

إنَّه افتتاح عموديّ النغم يتناسب مع الحالة الشعورية، ومشهد الوقوف على أطلال مدينة جرش الذي يُحاكي مشهد الوقوف القديم، ومخاطبة الأصحاب، والحنين إلى مراتع الصبا، ومساكن الأحباب، وموطن الذكريات. ومسحة الحزن المصاحبة للدفقة الشعورية، المشوبة بالتربص والترقب، الذي يشي بسرعة المرور، ناسبها إيقاع نغم الرمل الذي تتسارع وتيرته مروراً من الصدر إلى العجز، مختلطة فيه رنَّة الشجن واللهفة بالتأمل وسرعة استدعاء الذكريات المستبطنة في أغوار النفس، وقد عززت الأصوات المستخدمة في النسق، رنة الأسى والوجد مثل صوت السين، في (أسوارها – أسرارها– سوى– قبس– ليس– يسكنني– وتسربن) وهو صوت مهموس احتكاكي أسناني مستفل، يصدر صوت صفير عند خروجه، تزيده رنيناً حزيناً امتدادات صوت الألف الجوفية الهوائية المجهورة، الذي صاحبه مباشرة في (أسوارها– أغوارها) وفي غير مباشرة في دوال (أغوارها– نارها– تذكارها– أشجارها) حيث يتيح صوت الألف للنفس امتداداً عميقاً يصاحب زفرة الألم، كما تناغم معه – أيضا – صوت الهاء الحلقية الاحتكاكية المهموسة، التي تحاكي صوت الزفرة التي تخرج من أعماق الصدر، يعمقه وضوح زفرتها صوت الألف الذي صاحبها في نهاية القافية.

وانتقل بعدها إلى نغم (فاعلاتن) وهو مجانس لنغم تفعيلات بحر الرمل، ومنسجم

معه، لا يشعر القارئ بصدمةٍ، أو يحدثُ نشازا، حيث يقول:

لأقل إنّ أحبّائي ينامون هنا
وعلى مقربة منّا،
على باب جرش
ولأقل إنّي أشم الآن عطراً من دم،
ما جفّ يوماً وارتعش (١٣)

اختيار التفعيلة (فاعلاتن) مع تغيّرها الزمني من سطر إلى سطر، يختزن مشاعر الألم التي يختزنها في مشاعره، وتدفعه للوقوف على أطلال الفضاء المفتوح في جرش، حيث رائحة المعارك والدم، وصور الأحباب الراحلين ودماؤهم تعبق في المكان، وهم ينامون في سكينة وهدوء، مخلفين ألماً لمن بعدهم، حيثُ الذّكرياتُ الأليمةُ، وملامح الشجن المنبثقة من دفق دماء الراحلين. وفي مقاطع (فاعلاتن) امتداد لأنَّهَا أربعة مقاطع، ثلاثة منها طويلة، وواحد قصير، أولها طويل، وثانيها قصير، والثالث والرابع طويلان، وهي ممتدة سريعة الإيقاع، عميقة الجرْس، تناسب الانتقالة الحزينة التي تخللت الدفقة الشعورية السابقة.

وانتقلَ بعدَهَا إلى بيتين من الوافر، الذي يتميز بالتراقص والسرعة النغمية؛ ولكن صاحب الأذن الموسيقية يشعر بالانتقال ومستوى التغير النغمي المتدرج الذي تحول من إيقاع متأسس على تفعيلة رباعية مقاطعها طويلة يتخللها مقطع قصير واحد في صورتها الأصلية، إلى بحر يرتكز على تفعيلة ذات خمسة مقاطع (قصير، وطويل، وقصير، وقصير، وطويل) حيث تشكل مقاطعها القصيرة عددا ونسبة ثلاثة إلى اثنين، إضافة إلى طبيعة الانتقال من تفعيلة إلى بحر لا يتجانس معها، في نغمه العام؛ ولكن يمكن إيجاد قاسم نغمي مشترك، يقرب النغم ويسوغ الانتقال، ويجعله تدريجيا مقبولا في الأذن، حيث يتأتى ذلك بالنظر إلى وسط السطور ابتداء من قوله: (ولأقل إني أشمّ الآن عطرا من دم، ما جفَّ يوما وارتعش» وهي تمنحنا نغما على النحو التالي (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتًن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن) ويمكن تصور نغمها بعد إهمال السبب الخفيف في بدايتها (فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علن) ويتحول إلى (فا/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفا) وبذلك يحدث نوع من التجانس المسوّغ للانتقال إلى نغم بحر الوافر، حيث يقول:

دفنّـــا أجمـــل الفتيـــان فيـــك	**وقلنـــا يـــا صـــبّية هـــل نفيـــك**
فمن أســـقاك هـــذا الكأســـ مـــرًا	**ســـقاني من لظاه بختم فيكِ** (١٤)

يقدِّمُ النَّغْمُ في البيتين إيقاعا يشبه إيقاعاً يترنم به شخص في أغنية، حزينة النغم، تنسلّ من فضاء حزنٍ، وقع صاحبه في حيرةٍ تدفعه للتنقل بين فضاءات نغميَّةٍ تعبِّرُ عنْ

حَالَتِه الشُّعُورِية، التي تختلط فيها مشاعرُ الحُزْنِ، بالذِّكْرَيَاتِ الأَلِيْمَة، فكان التنقل بين الأشكال المختلفة بين الأوزان مناسبا للحالة النفسية، مثريا الإيقاع بالتجانس والاختلاف، وبعدها يجد مساحة ينتقل فيها من الوافر التام، إلى التفعيلة الأساسية التي يرتكز عليها الوافر وهي (مفاعلتن) متدرجا في الانسياب النغمي دون نشاز؛ حيث يقول:

وأصمتُ لحظةً،

وأرى حبيبي

أراهُ هنا

أرى عينيه، قامتَهُ

وخطوته (١٥)

الانتقال من نغم الوافر إلى (مفاعلتن) على نظام سطور شعر التفعيلة، محاولة لتصوير انقطاع النفس، وتهدج الأنفاس، محاكاة للمشهد المؤلم المصاحب للحظات الوقوف على الأطلال، واستدعاء الذكريات، لتصوير واقع الحال، الذي يحيكه التحول النغمي المتدرج والمتنوع.

ينتقل بعد (مفاعلتن) إلى (فاعلاتن) محاولاً الإفادة من الإيقاع النهائي لتفعيلة (مفاعلتن) وهو (علتن) التي تعتبر جرسا مجانسا لمطلع (فاعلاتن) بعد خبنها، (فعلاتن) وفي هذا تخفيف لحدة الانتقال من جرس الإيقاع المبني على تفعيلة متراقصة، أغلبها مقاطع قصيرة، إلى تفعيلة أغلبها مقاطع طويلة، هي (فاعلاتن) في حالتها الطبيعية قبل الخبن (فعلاتن) حيث تتساوى فيها المقاطع القصيرة والطويلة، وقبل التشعيث (فالاتن) إذ تختفي منها المقاطع القصيرة، لذلك اقترنت نهاية المقطع السابق نغمياً بمقطع ذي جرس مسوغ للانتقال إلى جرس مشابه، في فاعلاتن أو فعلاتن، حيث يقول:

لا عصافيرَ هنا، لا طلقات

لا حبيبي

أيّ نبعٍ، موحش دون حبيبي

أيّ نهر ميّت،

وأياد في الفراغ

يبست دون حبيبي (١٦)

المسافةُ بين الاضطراب النفسي، المشوب بالأسى والشجن، ولحظة الولوج في أسى وتأمل، أتاحت الفرصة للانتقال إلى نغم ممتد هادئ الإيقاع، موزع في سطور، حتى إذا زادت لحظة الألم استدعت الانتقال إلى ذات النغم المتجانس في تركيبة عمودية تستفرغ الشجن الكامن في الدفقة الشعورية، فانتقل إلى نغم بحر الرمل، انتقالة طبيعية، تستثمر

طاقة كلٍّ من الشكلين التفعيلي، والعمودي، لتصوير جزئيات المشهد، كأنّه إيقاعُ لحن، يستمرّ في لحظات الارتداد والامتداد في المساحات الصوتية الزمنية، حيث يقول:

واصلي عزفك لا تنتظريني واملأي الأفق بعطر الياسمين
ودعيني في نواعيرك صوتا أتملّى عمرك الآتي دعيني
شاهدا حيّا على أيقونة أو رخام ها هنا أو كوم طين (١٧)

في المقطوعة بُحَّةُ ألم، ونبرة حزن، مغلفة بإيهام الفرح، في مفارقة مؤلمة حيث تشي الدوال (عزفك– عطر– الياسمين) بمعاني الفرح والبهجة؛ ولكن باقي المشهد يشي بحزن وغربة بدلالة (ودعيني) التي تشي بالغربة، وتنزاح بدلالة الفرح في الدوال السابقة، إلى دلالة التمني والأسى، ويزيد المشهد اقترابا من الحزن دوالّ الحال (صوتا– شاهدا) والصفة (حيا) حيث ينفتح فضاء النص على نقيض الدالّ (شاهدا ميتا) فيتعزز ارتباط بنية النص بمفارقة الأسى، التي تضاف إلى صورة المشهد الكلية.

زاد في جلاء الحزن رنين صوت النون المجهور السائل المتوسط بين الانفجار والاحتكاك، الذي يشبه رنّة الأنين، التي يجليها صوت الياء الجوفية المجهورة التي يمتدُّ مَعَهَا الصوت في انكسارٍ يشبه أنين الموجوع من ألم.

وهو إذ يخاطب الرسوم الباليات في وقفة معاصرة، كما اتضح في بداية القطعة الشعرية

(وقفا نحك على أسوارها بعض ما يوجع من أسرارها)

التي صاغها على نغم (بحر الرمل) يشحن وقفته بالتمني، ويستجلي جمال المكان، وذكريات الزمان الخالي، الذي أصاب أهله الموت وتكالبت عليهم الأيام، ولم ينج منهم إلا القليل، منهم الشاعر الشاهد الحيّ، الذي يسترجع الذكريات، ويستنطق الأطلال. إنه إيقاع لحن حزين، مفعم بالمقاطع الممتدة الطويلة، حيث يحتوي كلّ بيت من أبياته، على خمسة عشر مقطعا طويلا، ما عدا البيت الأخير الذي احتوى على سبعة عشر مقطعاً طويلاً، ليكون مجموع المقاطع الطويلة في المقطوعة الشعرية السابقة، سبعة وأربعين مقطعاً طويلاً، وأربعة وعشرين مقطعا قصيرا فقط.

وتزداد وتيرة الإيقاع وحدَّته بالانتقال إلى نغم (فاعلن) التي يزيد سرعة جرسها التغيرات التي تصيبها حيث يقول:

كيف على مرّ الساعات تدور الأفلاك فاعلُ فعْلن فعلن فاعل فعلن فعْلان
كيف يجيء الصيف وأنت هناك فاعلُ فعْلن فاعل فاعل فعْلْ
كيف أراك؟ (١٨) **فاعلُ فعْلْ= (مستعلان)**

يوجد خيط نغمي يسوغ الانتقال من نغم (فاعلاتن) إلى (فاعلن) لأن (فاعلن) إحدى صور التغير التي تصيب (فاعلاتن) في نهاية سطورها، وهي عبارة عن ثلثي المقاطع الطويلة من (فاعلاتن) بل هي ثلاثة أرباع المقاطع العامة لها، رغم اختلاف الإيقاع، في النسق الذي يبنى على (فاعلن) ، كما هو الحال في السطور السابقة؛ نتيجة لتحولات (فاعلن) بالزحافات والعلل التي تصيبها، فقد استخدمت بصيغة (فاعلُ) و (فعْلن) وهي في تشكيلها بعيدة في إيقاعها عن جرس (فاعلاتن) ، فالانتقال إليها رغم مسوغه المقطعي يشعر الأذن التي تتلقى بتحوّل النغم من البطء إلى السرعة في الأداء، ثم ينتقل من السطر الأخير بمسوغ نغمي؛ حيث يساوي نغم (فاعلُ فعْلْ) في السطر الأخير نغم (مستعلان) وهو نغم يتجانس مع نغم (مستفعلن) الذي انتقل إليه الإيقاع في السطور التالية:

تشير لي أن أتبعك مستفعلن/ مستفعلن

أمشي معك مستفعلن

أمشي إلى الأفقْ مستفعلن/ متف

أمشي إلى حدود الوردْ مستفعلن/ فعولن/ مستفْ

أمشي ولا ألقاكِ (١٩) مستفعلن/ مستفعلْ

توسط النغم بين البطء والسرعة، ولكنّ النغم ألفت منه، وأصابه شيء من نشاز في السطر الثالث، والرابع من القطعة، لأنه حذف نصفها فأحدث توقفا فجائيا في نغمتها عند أصوات (لأفق) ، فإن قرئت بفاء مضمومة، وقاف ساكنة، نتج عنْها (متَف) أو (فعو) وهو مقطع ثقيل مبتسر من مستفعلن، وإن قرئت بفاء وقاف محركتين مكسورتين نتج عنها نغم (فعِلن) بعين متحركة، وهو نغم ناشز في سياقه هنا، وإن قرئت بفاء ساكنة وقاف مكسورة نتج عنها (فعْلن) بعين ساكنة، وهو أيضا نغم ناشز في موقعه يجعل الانتقالة من (مستفعلن) إليه ثقيلة الجرس، خصوصا مع اقترانه بصوتي الفاء الاحتكاكية المهموسة، التي تخرج من بين الثنيتين العليين، وطرف الشفة السفلى، والقاف اللهوية المهموسة الانفجارية، وكلتاهما مستفلة، والأولى تستوجب صوت فحيح خفيف ينطلق من طرف اللسان وبين الأسنان، والثانية تستوجب ارتدادا للحلق مع صوت قلقلة وانفجار، ولعل التخفيف من النشاز يكمن في تكرار أصوات الدالّ (أمشي) طوليا بما فيها من همس، وتفشّ في صوتٍ الشين، وامتداد في صوت الألف، طولياً أيضاً في أصوات (إلى– إلى –ولا– ألقاك) ، حيث يمتد الصوت فيها، ولكنه لا يجبر النشاز الحقيقي في المواطن المذكورة نتيجة لبعدها الزماني نسبياً عن تأثيرات الامتداد الزمني في الدوالّ المذكورة.

وينتقل بعدها إلى (فاعلن) في نغم متحول عن نبرة النغم السابق، لأنها تتكئ صوتياً

على السبب الثاني مع الوتد المجموع في (مستفعلن) بعد حذف سببها الأول، حيث يقول:

«أكتفي بالكلام، فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ ف

فآخذ منك الكلام علن/ فعلن/ فعلن/ فاعلان

أكتفي بالصدى فاعلن/ فاعلن

فيجيء الحمام [٢٠] فعلن/ فاعلان

وفي نغمتها سرعة وتدفق، يزيدها القصر والتكرار وامتداد صوت الألف الجوفية، في أصوات (بالكلام- فآخذ- الكلام- الصدى- الحمام) ويزيدها وضوحا نبرة الهمزة الحنجرية التي تكررت في (اكتفي- فآخذ- أكتفي- فيجئ) مع رنة الصفير وقلقلة الدال في (الصدى) وهمس الفاء، وسيولة الميم في نهاية بعض السطور.

وينتقل بعدها إلى متفاعلن في انزياح نغمين يتكئ على مستوى التوقع المزدوج حيث (فاعلن) تمهد النغم لنغم (متفاعلن) وبداية متفاعلن تشبه (فعلن) وكان المتلقي بمجرد النطق بها يتوقع أنّ النغم منتم إلى (فعلن) المتحولة عن فاعلن بعد الخبن، فتنكسر توقعاته ويفاجا بنغم (متفاعلن) حيث ٍيقول:

ويقول هذا الصمت أحياناً

ويكمل ما أريد

فإذا سرحت،

وحدّقت عيناي فيك،

فلا جديد [٢١]

تبتدئ التفعيلات بمقطع (متفا) التي تشبه في وقعها (فعلن) ولكنها تمتد في تحولها لتختلف عنها في إيقاعها ونغماتها، وكانّ التركيب يعتمد في الانتقال من نغم إلى نغم جديد، على مسوغات إيقاعية وصوتية تقرب المسافة بين التغيرات المختلفة التي تصبغ كل إيقاع في تركيبة تفعيلاته الخاصة، وفي نهاية السطور يوجد مسوغ صوتي يمهد النغم للتحول من (متفاعلن) إلى (مفاعلتن) حيث الانقلاب الصوتي في مفاعلتن ممهد له بنبرات الأصوات في السطر الأخير (فلا جديد) إذا قرئ مستقلاً عن الكاف التي تسبقه في السطر، وهي صورة قريبة من مفاعيلن بعد تحولها إلى (مفاعلن) إضافة إلى أنّ (مفاعلتن) هي صورة مقلوبة لنغم (متفاعلن) تختلف عنها في إيقاعها وتزيد عليها في تراقص نغماتها:

ويا حقلا من الدّراق

أتيناه

زماناً والرضا دفّاق

وتيّاهُ
بعدنا عنه في الآفاق
بعدنا ما نسيناهُ
وخبّأناه في الأحداق (٢٢)

يقدم المقطع صورة غنائية مشحونة بالوجع والآه التي يحكيها مقطع (اه) في نهاية أصوات (أتيناه– وتياه– ما نسيناهُ– خبأناه) متزاوجة مع امتداد الأصوات التي تحكي صورة البعد والفراق في (يا – الدراق– أتيناه– زمانا– والرضا– دفّاق– وتياه– بعدنا– الآفاق– بعدنا– ما – نسيناه– خبأناه– الأحداق) حيث يفتح امتداد الألف مقترناً بدلالات الفراق وطلب القرب والوصال المكاني، فضاء الزمن على مساحة واسعة، تتناسب مع صورة المشهد الذي قدمته الأغنية، متراقصاً سريعاً في إيقاع مفاعلتن.

وينتقل بعد إيقاع نغم (مفاعلتن) إلى نغم آخر قريب من جرسها، فهي يمكن أن تتحول إليه في بعض صورها عندما تصاب بالقطف، وهو اجتماع العصب، أي تسكين الخامس المتحرك فيها، وهو اللام، والحذف وهو حذف السبب الثقيل من آخرها، لتتحول إلى (مفاعلْ) (فعولن) ، وفي المقطع اللاحق تتسارع وتيرة الإيقاع حيث يقول:

وأسأل عنك البيوت
وأسأل عنك الصبايا
ألا من رأى في حواري جرش
فتى للمنايا
رأى ما رأى فاندهش (٢٣)

يحكي تسارع الإيقاع، وجرس النغم المتدفق في (فعولن) لهفة السؤال، وموقف الحيرة والقلق النفسي المصاحب له، وفي تكرار تركيب الدوال (وأسأل عنك) مع اختلاف دوال المسئولين مرة (البيوت) ومرة الصبايا، تعميق لصورة اللهفة، يزيدها امتداد الصوائت والواو والألف والياء على التوالي في (البيوت– الصبايا– ألا– رأى– في– حواري– للمنايا– رأى– ما– رأى) ، حيث تمنح المسافة الزمنية، فضاء الصوت على تعميق اللهفة المصاحبة للمشهد.

وتتمثل مناسبة (فعولن) لتصوير المشهد نغميا؛ لأنها تتكون من مقطع قصير في بدايتها ومقطعين طويلين فينسابُ النغم انسيابا، دون توقف حتى يصل إلى صوتها التالي في السطر الشعري حتى نهاية السطر.

وينتقل من نغم (فعولن) إلى نغم البحر الكامل، بغنائيته ثرية المقاطع، مشعرا بتغير

الصوت الشعري، حيث يقول:

مـا مـتّ هـذا المـوت أخدعـه — وأظـلّ أبـدع في الدنـا نقشـي
مهمـا يحـزّ الطـوق مـن عنقـي — والنَّاسـ كلّ النـاسـ تستعشـي
يبقـى لي اليـوم الـذي جهلـوا — يبقـى لعينِـك أننـي أمشـي
أسـتلّ مـن نـاب الـردى رمحـا — وأصـوغ من قحط الذرى عيشـي
لي في الفضـاء الحـرّ منطلـقٌ — لي في المخيـم عـدّة العشـ
لي أنّنـي أبنـي علـى مهـل، — كوخي وأرفع من دمي عرشي (٢٤)

كأنّ القطعة الشعرية حكاية على لسان صوت مختلف، يتمثل في صوت يحاور الصوت السابق، وهو مسوّغ نفسي للتحول الإيقاعي الذي يجسد المشهد ويقدمه في صورة زمنية تستحوذ على الأذن مستوى تلقيها، لتشدها إلى نقطة التحوّل الدلالي، الذي يفتتح بالنفي لسلب مشهد الموت، من جهة، وتوكيده من جهة أخرى حيث إن النفي يقرر حقيقة الموت، ولكنه يعمق مشهد الصمود، وتجليات الصبر، لمواصلة السير في درب الخلاص، وتحدِّي المَصَاعِب. وينتقل بعدها إلى قطعة مضطربة الوزن، حيث يقول:

مثلما أية ساقية جبليّة فاعلن/ فاعل/ فاعل/ فاعل/ فعْلن
كنت أشقّ الطريق فاعل/ مستفعلان أو (مستعلن/ فاعلان)
أو فاعل/ فعْلن/ فعولْ
يتخلّلني الحصى فعلن/ متفاعلن
والشوكْ/ فعلْان
التبرُ والتراب مستعفلن/ فعولْ
تتخلّلني الأعشاب (٢٥) **فَعِلن/ فَعِلن/ فعْلانْ**

ترجِّحُ الدِّرَاسةُ أنَّ القطعة نثرية، تسلل إليها شيء من النسق الوزني المتنوع في نشاز واضح، نتيجة لسيطرة الذائقة الموسيقية على نتاج الشاعر، حيث تسللت النغماتُ إلى فقرة أرادها نثرية، وينتقل إلى نغم (فاعلن) ، بعد القطعة التي وقع فيها الخلط النغمي، والنشاز الإيقاعي، ولم يسلم فيها النغم على إيقاع (فاعلن) إلا في بدايتها ونهايتها. وهو يبني في انتقاله من الفقرة السابقة على النغم الأخير (فعلن) وامتداد له في إيقاعه السليم، حيث يقول:

أتوّقف في كاتدرائية أحزاني
وأحدّث غرناطة
من أيّ الأبواب إليك سأدخل،
يا امرأتي الغافية بلا زنبق (٢٦)

يتزاوج الإيقاع في سرعته، بالانزياح الذي يشحن الدلالة بسرّ السقوط الأندلسي، الذي أنتج الحزن بتداعيات المدّ الكنسي، المشار إليه في دال (كاتدرائية أحزاني) لأن الهجمة الصليبية الكنسية أسهمت في إزاحة السلطة الإسلامية في الأندلس، وآخر معاقلها في غرناطة [٢٧]، في محاولة لربط الماضي بالحاضر، وتصوير النموذج المذبوح في جرش، من خلالِ التناص مع تاريخ غرناطة وسقوطها، مع إبراز لهفة السؤال، ولوعة الشجن، وحالة الحيرة والتردد، التي تسوّغ التسارع النغمي، المنساب من إيقاع (فاعلن) وامتداداتها الصوتية.

وينتقل بعدها إلى صوت يرد على الصوت السابق بنغم البحر الكامل الذي مر سابقاً على لسان الصوت نفسه، في حواره مع صوت الراوي/ الشاعر حيث يقول:

عـرِّج علـى حاكـورة العنـب   واقطـف عناقيـدي ولا تهـب
واسـمع نشـيد الأرض محتدمـا   واقـرأ لذكـري سـورة الغضـب
مـا نـام أهلـي في الخليـل ولا   هـدأت هنـاك شـرارة اللهـب
وإذا وصـلت إلى منازلنـا   وتوجّعـت عينـاك يـا ابـن أبـي
واصـل طريقـك غـير منكسـر   واحبس- فديتك-دمعة العـرب [٢٨]

نغم البحر الكامل كثير المقاطع، يسمح بالبث واستفراغ الدفقة الشعورية، في نسق غنائي يناسب مشهد الحوار، حيث تطلب منه الاندماج في مظاهرها الطبيعة الجميلة، مؤكدة أن الأهل في الخليل ما زالوا يختزنون شرارة الثورة، التي ستسهم في تخليص الوطن من براثن الضياع، وسطوة الوهن، لذلك تطلب منه أن يواصل طريقه، ويتعالى على جراحه، ويتسامى على مواجعه، ويحبس دموعه العزيزة، وفي اختيار الشكل الأحذّ من البحر الكامل شحن للنسق بغنائية ذات إيقاع يتسارع في نهاية الصدور والأعجاز، بما يشبه دق طبول الحرب، التي تحرك النفوس وتشحنها بطاقة وقوة.

وينتقل النغم بعدها من البحر الكامل إلى تفعيلة (مستفعلن) تامة ومخبونة، وهي في كلتا صيغتيها مشابهة لصور من (متفاعلن) التي يرتكز على تكرارها في نسق إيقاعي منتظم، البحر الكامل، إلا أن نغم الفقرة التالية مختلف تماماً عن إيقاع البحر؛ ولكنه امتداد متحولٌ في نغماته عن الإيقاع السابق حيث يقول:

تعال كي أقبّلك متفعلن/ متفعلن
تعال كي أقبّلك متفعلن/ متفعلن
وأسألك متفعلن
من أرسلك مستفعلن
من ظلّ حيا أو هلك؟ [٢٩] مستفعلن/ مستفعلن

كأنَّ الصَّوتَ صوتُ الرَّاوِي، رأى شاهداً يطلُّ من بين الأنقاض وعلى الركام، فَسُرّ به، وفتح ذراعيه لاستقباله، ليضمه ويقبله، فرحاً ولهفة به، أن رأى ناجياً من الأحباب، يريد أن يسأله، عن الأحياء والذين قضوا نحبهم، يريد أن يتحسس ملامح المدينة، وذكريات أهله الأحباب فيها، وقد يتبادر إلى الذهن أن الصوت هو صوت ممتد لصوت المدينة، وهي تسأله في لهفة؛ لتطْمَئِنَّ على من تبقى من الأهل في مدن أخرى، وفي الصورة حالة من التماهي والامتزاج مع المشهد المصور، استوجب وقفة هامسة الإيقاع، شجية النغم.

ويختتم القصيدة بنغم (فاعلاتن)

وأخيرا يا بلد فعلاتن/ فاعلن
وأخيرا أيّها الأسبوع، يا مجموع، فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاع
يا ناسَ الأَحد لاتن/ فاعلن
وأخيرا يا جرش فعلاتن/ فاعلن
جئت لم تحمل يدي إلا يدي فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن
لأغني فعلاتن
ومعي أنت أغنّي فعلاتن/ فعلاتن
وحبيبي وأغنّي فعلاتن/ فعلاتن
وأغنّي (٣٠) فعلاتن

تبتدئ لحظة الولوج إلى النغم، بطرقة من تفعيلة (فعلاتن) منبثقة من دالّ (وأخيراً) الذي يشي بالتعب والإرهاق، ويصور لحظة الوصول إلى نهاية المسار، ويتبعها نغم (فاعلن) الذي يغلق السطر بالنداء المنتهي بصوت انفجاري مجهور يزيد الصّوت وضوحاً، ويعود النغم من السرعة المصاحبة للتفعيلة المخبونة (فعلاتن) نتيجة لبدئها بمقطعين قصيرين، إلى نغم التفعيلة التامة التي تحتوي على مقطع قصير وحيد بين ثلاثة مقاطع طويلة، حيث تتكرر التفعيلة المخبونة (فعلاتن) تسع مرات، تمنح النسق الإيقاعي سرعة، بينما تكررت الصيغة التامة (فاعلاتن) خمس مرات، يضاف إليها نغم (فاعلن) الذي يقترب منها في بطئها، قليلاً، حيث يتوزان الإيقاع بين السرعة والبطء، كأنه يلخِّصُ مجموعَ الأنغام التي استخدمت في سرعتها وبطئها على مدار امتداد الإيقاع العام في القصيدة.

ينطلق الشاعر في تنقلاته النغمية، وتنويعاته الإيقاعية، بدوافع ملحة تفرض نفسها على سياق التدفقات الشعورية، في نسق القصيدة، لأنّ «إيقاع الشعر خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها» (٣١) فعمق التجربة، وامتلاك الشاعر أدوات فنية يسهل عليه إمكانية التنقل بين أنغام الإيقاع الموسيقي، كسر رتابة التوقع، مع إثراء النص والعزف على وتر

تنويعاته الشعورية. ويجمع راشد حسين بين المتقارب والطويل، في قصيدة (إلى شعبي في الجليل) حيث يبتدئ بأبيات من مشطور المتقارب، يعقبها بأبيات من الطويل فيقول:

أعود إليك وجرحي: مليء خنادق
أعود إليك وجرحي: عيون بنادق
أعود إليك وجرحي: حبال مشانق (٣٢)

يتناسب تدفق إيقاع المتقارب، مع المفتتح الغنائي التصويري الذي يشحن النسق بلهفة اللقاء، كأنَّمَا وقفَ الشَّاعِر يتغنَّى بعودتِه، المرتقبة، ولقاء شعبه المحبوب، ولكنّ الجراح طغت على ملامح الفرح، كما تشي دوال التركيب (أعود إليك) وبهجته المشوبة بالحزن والأسى، التى تطل من تكرار الدال (وجرحي) حيث تلعب واو الحالية التي سبقت المبتدأ المسند إليه في النسق، مقترنة بتوكيد الحزن المتكرر في دال الجرح المقترن بياء المتكلم مباشرة، مع تغير الدوال المسندة، لأن الجرح واحد وملامح الوجع متشظية متنوعة.

انتقل بعدها إلى نسق موسيقي أكثر عمقا وأقلّ انسيابا، حيث يقدم خمسة أبيات من بحر الطويل على النحو الآتي:

أعـود إليـك اليـوم والجـرح أكبـر فهلاً أجـرت الجـرح مهمـا تجبـروا
أجِـره! دمـي أغنـى شتـاء عرفتـه وجرحيَ حتَّى في حزيران يمطرُ
لعلك إن أسقيت صخرك من دمي مشى الصخر ألغاماً، لظى تتفجر
لعلك إن أسقيت صخرك من دمي دماً فيه يضحى القمح حين يصادر
وإن صودر الزَّيْتونُ ماتَ عطاؤه وأصبح سُمَّاً زيتُهُ حينَ يُعْصَرُ (٣٣)

ارتبط النغم بسابقه بأصوات الدال المتكرر (أعود إليك) حيث نقطة التحول من نغم المتقارب إلى نغم الطويل بعد فعولن الثانية، التي تمتد للتحول إلى مفاعيلن في الطويل، وتستمر على نسقها في المتقارب، وهو مسوِّغ دلالي وإيقاعيّ؛ يشكل نقطة التقاء متجانسة تجعل التحول مقبولا، ومثْريا للنغم، ومناسبا للتحول الحواري، الذي تخلَّلَ القطعة، بين الشاعر وشعبه، مؤكداً على قوة الترابط، وعمق التواصل. ويعقب بثلاثة أبيات (٣٤) من مشطور المتقارب، تليها خمسة أبيات (٣٥) من بحر الطويل، سيراً على النسق النغمي والدلالي المتحول، لاستثمار طاقة كل من البحرين الغنائية المتراقصة المتدفقة الاهتزازية، والغنائية العميقة الرصينة في البحر الطويل.

ويعاقب أحمد دحبور بين المجتث، ومجزوء الخفيف في قصيدته العين في الجرح، حيث

يبدأ القصيدة بمقطع من وزن (مستفعلن فاعلاتن) التي تشكل بحر المجتث، حيث يقول

«زرعت في الجرح، عيني متفعلن/ فاعلاتن

فلاَحَ بيتي المهدم متفعلن/ فاعلاتن

وقرب رمحي الرديني متفعلن/ فاعلاتن

رأيت رأس كُلَيب. متفعلن/ فعلاتن

يضيئ وجه المخيم متفعلن/ فاعلاتن

يقول لي: لا تصالح.. متفعلن/ فاعلاتن

يقول لي: أنت ملزمْ متفعلن/ فاعلاتن

إن الدِّما لا تسامح مستفعلن/ فاعلاتن

فهل تسدد ديني؟ » (٣٦) متفعلن/ فاعلاتن

يعتمد التعاقب بين النغمين على مبدأ التخالف الزمني، الذي يستثمر طاقات التحول الصوتي بين الوحدات الإيقاعية المستثمرة، حيث يرتكز تشكيل (متفعلن/ فاعلاتن) على تعاقب المقاطع على النحو الآتي: (ب ب/ ب ـــ) (قصير، طويل، قصير، طويل/ طويل، قصير طويل، طويل) تخللها تعاقب (متفعلن/ فعلاتن) على النحو الآتي: (ب ب/ ب ب ـــ) (قصير، طويل، قصير، طويل/ قصير، قصير طويل، طويل) و (مستفعلن/ فاعلاتن) (ب/ ب ـــ) (طويل، طويل، قصير، طويل/ طويل، قصير طويل، طويل) . ويتبعها بمقطع (فاعلاتن مستفعلن) مجزوء الخفيف، مع استخدام التذييل في بعض تفعيلات العروض والضرب في بعض الأشطر، على النحو الآتي:

سيدي.. مالكم يمينْ فاعلاتن/ متفعلان

دمكم يثقل الجبينْ فعلاتن/ متفعلان

دمكم أرضنا.. ولنْ فعلاتن/ متفعلن

تفجع الأرض بالبنينْ فاعلاتن/ متفعلان

دمكم قال: نحن من؟ فعلاتن/ متفعلن

فخرجنا من الكفنْ فعلاتن/ متفعلن

من بطاقات لاجئينْ فاعلاتن/ متفعلانْ

من يدي سائل حزينْ فاعلاتن/ متفعلان

ودخلنا على الزمنْ، (٣٧) فعلاتن/ متفعلن

حيث يرتكز تشكيل (فاعلاتن/ متفعلان) (ب / ب ب ـــ٠) (طويل، قصير طويل، طويل/ قصير، طويل، قصير، بالغ الطول) وحين تخبن (فعلاتن) يكون التتابع على النحو

الآتي (قصير، قصير طويل، طويل/ قصير، طويل، قصير، بالغ الطول) وفي حالة ترك التذييل، يتحول المقطع بالغ الطول إلى مقطع طويل فحسب.

ثم يتبعه بمقطع من المجتث يتلوه مقطع من الخفيف، ومقطع مجتث ثم خفيف حتى نهاية القصيدة التي تفتتح بمقطع من المجتث وتنتهي بمقطع من الخفيف. وعند الانتهاء من نغم المجتث تكون نقطة الالتقاء النغمي عند (فاعلاتن) التي تجانسُ صدر مجزوء الخفيف، وعند نهاية قطعة الخفيف المجزوء، يلتقي النغم بصدر قطعة المجتث عند (مستفعلن) وهكذا حتى نهاية النسق، الذي يتجانس صوتيا، وإيقاعيا بتوزيع الوحدات الصوتية بانتظام يتميز بين كل قطعة والأخرى، باختلاف مواقع الوحدات الصوتية فقط.

وقد حاول الشاعر استثمار طاقة التعاكس في المقاطع المتساوية زمنيا، المتخالفة ترتيبيا، لمنح النسق الإيقاعي تنوعا، وثراء يكسر الرتابة، ويشد المتلقي إلى دائرة التأمل والاستمتاع. «فالإيقاع صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفدري الخاص، مثلما هي التموجات على ساحل البحر صورة لحركة أعماقه وتياراته البعيدة، وقوانينه الخاصة ضمن تفاعلها مع القوانين الطبيعية الأخرى» [٣٨]

وتوظف فدوى طوقان في قصيدة «فلسطينية أردنية في إنجلترا» [٣٩] تفعليتين هما (متفاعلن) و (مستفعلن) وهما قريبتان في إيقاعهما؛ فالتفعيلة (متفاعلن) حين يصيبها الإضمار وهو إسكان تائها [٤٠] تتحول إلى (متْفاعلن) بتسكين التاء وتتجانس مع (مستفعلن) في صوتها ومقاطعها، ففي المقطع الأول من القصيدة تقول الشاعرة:

وسماؤنا أبدًا ضبابيّة متفاعلن متفاعلن فعْلن
من أين؟ إسبانيّةٌ؟ متْفاعلن متْفاعلن
كلا! فعْلن
أنا منْ.. من الأردنّ متفاعلن فعْلن
– عفوًا من الاردنِّ؟ لا أفهم متْفاعلن متْفاعلن فعْلن
– أنا من روابي القدسْ متفاعلن فعلان
وطن السنى والشمسْ متفاعلن فعلان
– يا، يا، عرفتُ، إذن يهودية.. متْفاعلن متفاعلن
يا طعنةً أهوتْ على كبدي متْفاعلن متْفاعلن فعِلن
صمَّاء وحشيّة [٤١] متْفاعلن فعْلن

يتناسب النغم مع الحوار الدرامي البارز في النص، الذي يبرز لحظة التردد والحيرة في ذكر الموطن الأصلي بوشاية التوقف النغمي الساكن عند دال (من) الأولى، في تركيب

(أنا من..) وكأنّ الكلمة وقفت في مخرجها فوشت بحيرة وتلعثم، زاده الوقوف والمساحة المنقوطة البيضاء، قبل المضي في إتمام العبارة، واكتمال الجواب الحائر (من الأردن) كما يناسب الألم والصدمة التي نتجت عن وصفها بصفة مقيتة، كانت كطعنة استهدفت الكبد في صورة كنائية تبلور لحظات المفارقة والألم، وفي تقديم النغم بهذه الغنائية العميقة، محاولة للتسامي على الموقف المحرج، الذي نشأ عن تجاهل المحاور.

وفي سطور المقطع الثاني تنتقل الشاعرة إلى نغم (مستفعلن) التي تكمل بها باقي القصيدة؛ حيث تقول:

«تسألُ عن سحابة؟
مرت على جبيني
وظللت عيني بالكآبه
وأنت يا جار الرضى من فتّح الجراح؟
ذكرتني
أني من الأرض التي تمزَّقتْ
أني من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هنا هنا وها هنا
لا ينتمون
إلى وطن!!
حقيقة فيها نغالط النفوس-
ندَّعي
أنا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن» [٤٢]

أكثرت الشاعرة من استخدام زحاف (مستفعلن) خصوصا زحاف الطي وهو حذف الفاء في مستفعلن [٤٣]، فتتحول إلى (مستعلن) ، فتقل درجة التدفق الموسيقي في النسق الذي تستخدم فيه، ولو تجنبت الزحافات في هذا الموطن لكان التجانس بين (مستفعلن) و (متفاعلن) طبيعيا؛ لأن مستفعلن إحدى صور متفاعلن بعد الإضمار. وهي من أشكال ظاهرة التحول والإبدال التي يرى كمال أبو ديب أنها «تصبح حتمية حين يقوم النظام الإيقاعي على بحور وحيدة الصورة، وهي ترتبط بعوامل ثقافية مثل علاقة الشاعر بالتراث، أو نظرة المجموعة البشرية إلى تراثها» [٤٤] ولا تتفق الدراسة مع منحاه في حتمية الظاهرة؛ ولكنها

ترى أنها استجابة طبيعية للتحولات الشعورية، فيها استجابة لثراء إيقاع الشعر العربي الذي يرى هو نفسه أنه «يتيح للشاعر أن يتحرك على مستوى الخلق الشعري في مجال إيقاعي تتوفر فيه إمكانيات إيقاعية كثيرة ومتغايرة» (٤٥)

كان استخدام الشاعرة هذه الصيغة من (مستفعلن) التي تقترب من النثر مسوغ يرتبط بالموقف النفسي، المصحوب بحالة من الحيرة والقلق، التي لم تستطع أن تخفيها طويلاً، لأنّ المشهد فرض نفسه، على بؤرة الشعور، وكأنّ الانتقال إلى النغم قريب التجانس مع النغم السابق، بما فيه من زحافات تكسر حدة التجانس، محاولة لإيصال هذا الشعور الذي امتزجت في مشاعر الحيرة، والألم، والحزن؛ لتصوير حجم المعاناة الناشئة عن فقد الوطن.

وتنتقل في قصيدتها «أمام الباب المغلق» من ثلاثة مقاطع معنونة منسوجة على تفعيلة (مستفعلن) هي مشيئة الملك، وأنت تغيرت، ومات الملك، إلى أربعة مقاطع أخرى منسوجة على وزن (فاعلن) هي بعد التخلي، و العودة، والطرقات الأخيرة، ولا شيء هنا، وهي تنتقل بثورتها وتمردها الديني المعلن، من هدوء نغم (مستفعلن) إلى سرعة الإيقاع في (فاعلن) وصولاً إلى لحظة التوتر الشديدة التي تغلغلت في نفسها. (٤٦)

وتجمع فدوى في قصيدة (الفدائي والأرض) (٤٧) بين تفعيلتين لتصوغ مقاطع قصيدتها الثلاثة، هما (فاعلن) و (مستفعلن) حيث افتتحت القصيدة بمقطع من وزن (فاعلن) تصوّر فيه حالتها النفسية، وشعورها بالتقصير، تجاه قضيتها، وهي تتقمص شخصية البطل، وترتدي قناع شخصيته في لحظة التفكير الأولى قبل الانطلاق للفعل المقاوم، والدفاع عن وطنه، ثم تنتقل من لحظة الحيرة والتردد إلى المقطع الثاني، فتغير النغم من (فاعلن) إلى (مستفعلن) لتمنح الإيقاع نوعاً من الهدوء المصاحب للتصوير السردي القصصي، حيث صورت في المقطع لحظة الكشف والتجلي التي تسربت إلى قلب الفتى الشجاع، ودفعته إلى تلبية نداء أمه الأرض، مودعاً أمه التي أنجبته، ليمضي مع رفاقه لتنفيذ عملية بطولية، دفاعا عن ثرى الأرض الغالية، فيعيد إليها كرامتها وعزتها السليبة، وأمه تناديه في لهفة الوداع الأخير، وتعوذه باسم الله وآيات القرآن، فهو فلذة كبدها، ويعز عليها فراقه، ولكنها تتسامى فوق المشاعر العاطفية الشخصية، وتدفعه لفداء الأرض، مؤكدة أن لا شيء أعز من ابنها سوى الأرض، في مشهد مأساوي حزين، وهي تفتخر لأنها استطاعت أن تنجب ولداً يفدي أرضه بدمه وروحه، ويستمر المقطع مصوراً لحظة التحول في حياة الفتى الشجاع، وانطلاقه للفداء مع لحظة الوداع الأخيره لأمه المصابرة، التي تمثل معادلاً موضوعياً للمرأة الفلسطينية، وهي مشاعر يناسبها الهدوء الإيقاعي، وتختتم القصيدة في المقطع الثالث بنغم (فاعلن) الذي يتميز بسرعة إيقاعه مقارنة مع النغم السابق، فرنينه يتناسب مع جنائزية المشهد، وسرعة انتشار الخبر، ووقعه على الأهل، وصبرهم وإصرارهم على الصمود والتحدي.

ومن القصائد التي اعتمد الشعراء فيها التنوع الموسيقي، قصيدة أمشي ويصحبني قاتلي [٤٨] لمحمد القيسي، حيث يبدأ قصيدته بستة أبيات من الكامل، موزعة في سطور، وشاية بأنها من شعر التفعيلة، ثم يتبعها بتفعيلة فاعلن حتى نهاية القصيدة، ويوزع سميح القاسم النغم في قصيدته (مأساة هوديني) [٤٩] على النحو التالي (فعولن – متفاعلن – نثر– متفاعلن – مستفعلن) وفي مطولته التي سماها مراثي سميح القاسم [٥٠]، ينوع الشاعر بين (فعلن) و (فعولن) ويورد قطع نثرية لا تلتزم بوزن من الأوزان العروضية، وليس فيها وزن محدد. ووظف توفيق الحاج، في قصيدة (غزة) تفعيلة (متفاعلن) و (مفاعلتن) على التوالي رغم قصر القصيدة حيث يقول:

العشق غزةُ مستفعلن/ متَ

والشواطئ لم تعد عذراء فاعلن/ متفاعلن/ مستفعِ

حمدا لرب الكون مستفعلن/ مستفعِ–

حافظنا على الوطن المبجل في مآقينا لن/ مستفعلن/ متَفاعلن/ متفاعلن/ مستف فقط علن

تعرَّيْنَا قليلا للضرورة مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعَلْ

ثم فارقنا الحياء تن/ مفاعلتن/ مفاع

العشق غزة لْتن/ مفاعلَ

والشواطئُ لمْ تعُدْ عَذْرَاء (٥١) تن/ مفاعلتن/ مفاعلْتان

يبدأ مسوّغ التحوُّل النغمي من وسط السطر (حافظنا على الوطن المبجل في مآقينا لن/ مستفعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ مستف) عندما يقرأُ من الجزء التالي: (على الوطن المبجّل في مآقينا) حيث ينتج نغم (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعيلن) ويقف مقطع فقط وصلة بين نغمين في مقطع سابق ولاحق، حيث يتمم مستفعلن قبل التحول، ويشعر بصدر (مفاعلتن) مؤذناً ببدء التحول الحقيقي إليها.

وفي قصيدة على إبر السياج مجمعُ أنغام حيث اعتمد الشاعر محمد حلمي الريشة مقاطع معنونة يتَّكئ كلُّ مقطعٍ منها على نغم مختلف، حيث بدأ المقطع الأول (غبار الطلع) بنغم تفعيلة (متفاعلن) والمقطع الثاني (خيار آخر) والمقطع الثالث (ريحُ أناي) صاغهما على نغم (فاعلن) على النحو الآتي:

هل آن أن أمشي معي مستفعلن/ مستفعلن

من حافّة النسيان حتى الهاوية؟ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

(أصحو هنا) مستفعلن

شعراً أرى في مطلعي؛ مستفعلن/ مستفعلن

يبدو غبار الطلع يسبح نحو كأسِ التالية [٥٢] مستفعلن/ مستفعلن/ متفاعلن/ مستفعلن

يمنحُ نغم (متفاعلن) المضمرة (مستفعلن) النسق الإيقاعي بطئا، يتناسب مع حالة التساؤل، الذي يشي بالغربة، والضياع، والقلق، مع تثاقل الخطوات المصاحبة لعملية المشي، تصاحبه دوال تشي بالرهبة والشعور بالضياع مثل (حافة- النسيان- الهاوية- غبار).

وفي المقطع الثاني (خيار آخرُ) ينتقل إلى (فاعلن) التي تناسب سرعة الإيقاع، مقارنة مع نغم (مستفعلن) المتحولة عن (متفاعلن)، وزيادة سرعة الإيقاع في (فاعلن) ناتج عن التغيرات المختلفة التي تصيبها، حيث تتحول إلى (فاعل) بالقطع و (فعِلن) بالخبن، و (فعْلن) بالتشعيث، فتزيدها تلك التغيرات سرعة، والسرعة النغمية تناسب محاولة الانعتاق من بطء الحيرة، والقلق، حيث يقول:

ليس لديّ خيار آخر في عصر العشب سواكِ

فاعل/ فاعل/ فعْلن/ فاعل/ فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن

مرت خيل (الإفرنج) على جسدي فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعِلن

(لم يبقَ سوى نقش منها) فعْلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعْلن

وخيول أخرى بحوافر شكل النجمة، تجْمَعُني

فعِلن/ فعْلن/ فاعلُ/ فاعلُ/ فعْلن/ فاعِل/ فاعلً/ فعِ

أَسْرَا من عَضُدِي فعْلن/ فعْلن/ فع

لكنْ سيِّدتي: ليس لديّ خيارٌ آخرُ، إن قصفوا العشبَ،

فعْلن/ فاعلُ/ فعْلُن/ فعِلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعِلن/ فع/ ف

سوى زندي. [٥٣] علن/ فعْلن

يتناسب الإيقاع السريع مع دوال الحركة (مرت - خيل- بحوافرها- تجمعني- قصفوا) التي تشحن القطعة بالحركة والسرعة الزمنية، مع قلقلة صوت الدال في (لديّ- جسدي- عضدي- سيدتي- لديّ- زندي) والأصوات المستعلية الخاء، والعين، والقاف، والضاد، والصاد، في الدوال (خيار- عصر- خيل- يبق- نقش- أخرى- عضدي- خيار- قصفوا) التي تزيد النسق الإيقاعي صخباً وقوة، يتخللها همس وصفير ناتج عن صوتي السين والصاد المهموسين الاحتكاكيَّين، المكررين في (ليس- عصر- سواك- جسدي- سوى- أسرا- سيدتي- ليس- قصفوا- سوى)، وهي أصوات تتساوق مع سرعة التدفق وقوة الجرس. ويستمر في المقطع الأخير (ريح أناي) على نغم (فاعلن) ليختتم النغم النهائي

في القصيدة بإيقاع زمني سريع حيث يقول:

أترجل عن صهوة صوتي فعِلن/ فعِلن/ فاعل/ فعْلن

لكنّي سأعودُ إليك غبار الفضة يهبطَ

فعْلن/ فاعلُ/ فاعلُ/ فاعلُ/ فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن

في ليل النّايْ فعْلن/ فعْلان

يا ريح أناي فعْلن/ فعِلان

إنْ لمْ يدْرِكْنِي في سفرِي موتي. [٥٤] فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعْلن

يتناسب النغم مع حركية الترجّل التي تصور لحظة الإياب، من رحلة البحث عن الذات، مع انزياح عن مستوى التوقّع، حيث يفاجأ النسق المتلقي بأنّ الترجل كان عن الصوت المجسد في صورة الفرس، وهو رسالة الذات للذات، في معمعة البحث عن ما تقر به العين، وتطمئن النفس، مع تصميم على مواصلة الاسترسال في تأكيد الذات مهما بقي في الحياة من رمق.

ويبني الشاعر إبراهيم نصر الله قصيدة (زهرة عدن) على (فاعلن) و (فعولن) في مقطعين متتابعين حيث يبدأ المقطع الأول بفاعلن، فيقول:

أيُّ تلك الأحاديث دار بنا قهوةً.. فالتقينا؟ فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فا

وأيّ القصائد حطَّت على قلبِ أمِّي.. فكنَّا؟! علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

سأدخل في صمتها من حديثي علن فعلن فاعلن فاعلن فا

وأدخلُ في حُلْمِهَا من يديّ علن فعلن فاعلن فاعلن ف

سأدخل في جسمها من قميصي علن فعلن فاعلن فاعلن فا

لتتلو نهار التلال عليّ علن فاعلن فاعلن فعلن ف

سيكسرني الصمت أو لحظة الدمع علن فعلن فاعلن فاعلن فاع

حتى أرى أول الأرض فيها لن فاعلن فاعلن فاعلن فا

أرى مقلتي [٥٥] علن فاعلن

يتناسب إيقاع (فاعلن) مع حالة الحيرة والقلق التي تتطلب تماوجاً نغمياً يتراوح بين الطول والقصر، وتسارع الوتيرة أحياناً بما يناسب تصوير حالة النفس المتهدج في الصدر قبل خروجه وانقطاعه عند الشفتين، الذي تتميز به (فاعلن) في حالة تحولها إلى (فعِلن) بكسر العين، أو فعْلن بتسكينها، ففي المقطع السابق تشي الدوال المكونة للاستفهام المبتدئ بدالّ (أيّ) مرتين مع تحول دوال المسئول عنه، وارتباطها بدلالات الحميميَّة النابعة من القلب، بوشاية أحاديث السَّمر المصحوب برشف القهوة، وما يصاحبها من مشاعر وأحاسيس وذكريات، تداعت وانثالت على نفس الشاعر عند رؤية وطن يذكره بوطنه، و دال

(القصائد) الذي تشيء بانسياب الكلمات من القلب، تعمق مفهوم الأسى والحزن في لحظة فراق، يشي بها دوال (صمتها- سيكسرني- الصمت- الدمع) أفضى إلى تساؤلات لهفة، وهي حالة متناسبة مع وتيرة التحول النغمي في مستويات الإيقاع.

ويتحول الإيقاع بعدها إلى نغم (فعولن) ، وبين (فعولن) و (فاعلن) تناسب جمالي ناشيء عن التعاكس في ترتيب المقاطع، حيث تتكون (فاعلن) من ثلاثة مقاطع مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير (ب) أما فعولن فتتكونُ من ثلاثة مقاطع، مقطع قصير يتلوه مقطعان طويلان (ب ــ) ، هذا التحول في ترتيب المقاطع، ينتجُ عنه تسارع في وتيرة النغم، وانتقاله من البطء الذي يصاحب (فاعلن) في صورتها التامة، ويقترب من إيقاع (فعِلن) المخبونة التي تتكون من ثلاثة مقاطع: قصيرين فطويل (ب ب) ، وفي هذا التحول النغمي تناسب مع لحظة التأمل التابعة للحظة الشوق واللهفة السابقة، حيث يقول:

طيور المياه استعادت فعولن فعولن فعولن
أناشيد تلك المراكب فعولن فعولن فعولن ف
والبحر يسترجع البحر والزرقة الهادئة عولن فعولن فعولن فعولن فعو
لك الآن نافذة القلب.. سر الرياح.. فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ
وأرجوحة الضحكة الدافئة فعولن فعولن فعول فعو
لك الآن يا زهرتي وطن فعولن فعولن فعول فعو
يشبه الناس لن فعولن ف
والشهداء عول فعولُ
ويشبه قلب الوطن فعولْ
لك الآن دفء اللقاءات فينا فعولن فعولن فعولن فعولن
وكلُّ المدن (٥٦) فعولن فعو

تصاعدت وتيرة النغم سرعة وقوة، محاكاة لصوت نشيد الطيور، وتتابع إيقاع الموج المتعاقب في البحر منسابا، هادئا، في وقت السكينة، وحركة الأرجوحة، وهي دوال استدعت التحول النفسي من (فاعلن) إلى (فعولن) انسجاما مع المشهد، وفي هذا التحول النغمي إثراء للإيقاع بالتنويع، والانسجام، مع الانزياح وكسر مجالات التوقع.

ويجمع وسيم الكردي بين نغم (فعولن) و (متفاعلن) و (فاعلن) و (مفاعلتن) كل واحد من التفعيلات بني عليها مقطع أو أكثر قبل الانتقال للمقطع الذي بني على التفعيلة الأخر، في قصيدة (هنا أول البر) وهي قصيدة مطولة تمتد على مدار أربعين صفحة، ابتداء من

الصفحة السابعة، وحتى الصفحة السابعة والأربعين، من المجموعة الشعرية التي سماها باسم هذه القصيدة، على النحو الآتي:

هنا البرّ
سالت عليه الخطى
كأنّ التراب ملاذ الحنينِ
كأن الرمال جوى يُشتهى
وكانت سلافةْ
وكانت
بداية شوق لهذا الترابِ
وهذا المدى (٥٧)

يفتتح القصيدة بنغم (فعولن) الذي يتميز بقوة الإيقاع، وتدفقه الذي يشبه تدفق السيل وتدافعه، مع قوةِ الجرس ووضوحه وتماثله نتيجة الانتقال من مقطع قصير إلى مقطعين طويلين مباشرة، وإمكانية تحوله إلى مقطع قصير يتبعهُ مقطعان، طويل وقصير، وهو نغم يتيح مزيداً من العفوية والانسياب عند النظم، ويتناسب مع المقاطع الصوتية لكثير من الكلمات مما يسهل تسخير الدوال بسلاسة ويسر، ويمتد النغم على مدار أربع صفحات ونصف، ينتقل بعدها إلى مقطع من نغم (مفاعلتن) يمتد على مدار صفحتين، يقول فيها:

« هنا
في مرفأ الوجدِ
الذي لا يستباحُ
لغيرِ ما ألفت شقوقُ الصخرِ
في عينينِ من فرح
تجسّدَ في أصابعِ نسوةٍ سمرٍ
أقمن على مفاصلنا
شراعا
صاغه نجمٌ» (٥٨)

الانتقال من (فعولن) إلى (مفاعلتن) مسوَّغ نغميا ولا يشعر بالنشاز، وإن كانت درجة الانسياب في (فعولن) أكثر والتدفق أسرع، إلا أنّ الغنائية الممتدة في مقاطعها في (مفاعلتن) أوقع جرساً وأوضح إيقاعاً، بما فيها من طرقات زائدة على نغم (فعولن) حيث يمكن تفكيك (مفاعلتن) إلى صيغتين هما (فعول فعو) وهو تجانس إيقاعي يسوغ الانتقال دون نشاز.

ويكرر التفعيلة فعولن على مدار أربعة مقاطع، يتخللها سطور مدورة عدة تكاد تشكِّل مقطعاً مستقلا من (متفاعلن) يقول فيها:

قامت سلافة
من لهيب الحشد
تسكب قطرها
فرحا
على زهو القرنفل
تحتفي
كم تركضنّ النار في إيقاعها
المرويّ من نهدين
منسوجين
مِن خيطٍ
يبوح بما تيسر من مياه نهارها (٥٩)

يناسب النغم مقام السرد الذي تخلل الفقرة السابقة، حيث كثرة المقاطع التي تشتمل عليها متفاعلن والامتدادات الصوتية، والنقرات الإيقاعية التي تفتتح بمقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل، فقصير، فطويل، وهي حالة صوتية تتساوق مع الحركة، في الدَّوالِّ الحَرَكيّة (قامت– تسكب– تحتفي– تركض– يبوح) وتناسب الوصف الضمني، الذي تشتمل عليه الفقرة، وينتقل بعدها إلى نغم (مفاعلتن) في مقطع مستقلّ، قصير يقول فيه:

هنا الكراسُ والكُتُبُ
هنا المتراس واللَّعِبُ
هنا الأوجاعُ
تنثرها مناديلا
فيبرح وجهها التعب (٦٠)

يقف المقطع أغنية تعزف على لحن التنوع، حيث تنتقل من مشهد السَّرْدِ إلى مقطع غنائيٍّ بنغم متراقص، يعكس الترتيب الصوتي للمقاطع، ليتجانس مع النغم السابق، ويقدم في الوقت نفسه قيماً صوتية مغايرة الإيقاع، بترتيبها في نسق معكوس للنسق السابق، وينتقل بعدها إلى (فعولن) وهي مستلّة من (مفاعلتن) بعد القطف؛ ليشكل مقطعين طويلين يبتدئان بقوله:

تقوم سلافة
تزنر خصرا نحيلا (٦١)

وهو في المقطعين اللذين يمتدان عبر صفحتين ونصف [٦٢]، يقدم مشهداً سردياً حركياً، ذا زمن حاضر تصوره دوال الأفعال المضارعة الآتية: (تقوم– تزنر تجئ– تزهو– تركض– يتثنى– تغني– تلعب– تغرد– تلهج– تؤرخ– تعدد– تترك– تدق– تهيئ– توقظ– تبدو– يهيئ– تلملم– تنشر– تدق) وهو تصوير يناسبه إيقاع فعولن المتدفق، الذي يقدم الصورة في نسقٍ، يحاولُ أن يجعلَ الأحداثَ ماثلةً في الصورة الآنية، من خلال سرعة الإيقاع التي تحاكي لحظة الحضور، ومشهد المثول الآني.

ثم ينتقل إلى متفاعلن في مقطعين آخرين، في محاولة للتنويع وكسر رتابة النغم، وفيهما يقول:

كقرارة الدفلى
رأيتك عابقة
تترنحينَ
على جدار راقصٍ
تهتزّ قامتك الوديعةُ
كاهتزاز القلبِ
في قفصٍ
توتَّر صوته
لما تراخت أمنيات الوجدِ
في عبق الطقوسِ الهائماتِ
بعندليب العاشقة [٦٣]

يصور المقطع لحظة متراقصة، تنبثق من الدوال التي تصور الحركة والاهتزاز بشكل مباشر مثل: (تهتزّ– كاهتزاز– توتّر– صوته– تراخت) وبشكل إيحائي مثل: (عبق– عندليب) حيث يختزن كل من الدّالين معنى الحركة؛ فالعبق يتضوَّعُ في حركة عشوائية متراقصة تصاعديا، والعندليب يتراقص علوا وهبوطا، ويرفرف، ويتقافز، ويصدحُ بألحانه الجميلة، تلك الحالة يتناسب معها النغم العميق الذي تتيح له مقاطعه الخمسة مساحة من الامتداد الزمني، الي يقوّي رنين النغم ويمده. وينتقل بعدها إلى مقطع جديدٍ، مبنيّ على تفعيلة (فاعلن) التي يكثر تحويلها إلى (فعلن) و (فاعلُ) حيث يقول:

«في أول ساعات الصبح الدافئ
تنهض من بين أصابعك الحرّى
جفرا
ينفتح البابُ

وتنفتح الذكرى
تبدو الأجساد معلقة
في حائط نيرانٍ
بلعت حبة كمثرى» (٦٤)

تعدّ (فاعلاتن) النصف الأخير من (متفاعلن) والانتقال إليها، يزيد وتيرة النغم سرعة وتدفقا، ويجعلها أقرب إلى السطح من القرار العميق للنغم. وهي تتناسب مع حيوية الحركة الآنية الحاضرة، والماضية، التي تنبثق من الدوال (تنهض– ينفتح– تنفتح– تبدو– بلعت) ، وهي دوال يناسبها الرشاقة والسرعة. ويرجعُ مرَّةً أخرى إلى (متفاعلن) ليوظِّفَهَا في خمسةِ مَقَاطِعَ متواصلة حيث يقول:

يا بنت كانونَ
الذي أفضت أصابعه
إلى غسق النوارسِ
فاكتفى بالبرّ
ينسجه بساطا
للصغارِ
وللحروف المرمرية (٦٥)

يناسب الامتداد النغمي، الخطاب التأملي في المقاطع، مع رنة إيقاعية عميقة، يعود إلى مفاعلتن مرة أخرى، حيث يشكل منهما مقطعين يقول فيهما:

وتدخل
في النوارس
جنة غسقية الأنوار
تقطر مسكها وحليبها (٦٦)
«ويا حجارُ يا حجارُ
أيا عرق الحجارة واتقاد النار
ويا كفان
قامت في فنائهما
حكاية جدة
ورواية المزمارْ (٦٧)

وينتقل بعدها إلى متفاعلن يوظفها في خمس مقاطع تستغرق زهاء ست صفحات،(٦٨) ينتقل بعدها إلى مفاعلتن في مقطع يستغرق صفحتين (٦٩) ويواصل جرسه النغمي بتفعيلة

متفاعلن فيما تبقى من مقاطع القصيدة إلى نهايتها [٧٠] ولابد من الإشارة هنا أن الدراسة ترجح كون القصيدة كتبت في مراحل زمنية مختلفة، ودفقات شعورية متفاوتة، تناسب صياغة كل دفقة منها صيغة نغمية، تجري على لسان الشاعر، ولم تكتب دفعة واحدة، إذ إن التحول النغمي يقتضي تحولا في الشعور الزمني قبل التحول من نغم إلى نغم، علما بأنَّ النَّغَمَ، والإيقاع هما فن توزيع الوحدات الصوتية على الوحدات الزمنية في نظام متسق. حيث إنَّ «تغير الحركة الإيقاعية ليس فعلا عابثا، وإنما هو ارتفاع إلى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة» [٧١]

ويوظف محمود درويش، في قصيدة (عن الشعر) التفعيلات (فاعلاتن) و (مفاعلتن) و (فعلن) في ثلاثة مقاطع على النسق التالي:

أمس غنينا لنجم فوق غيمة
وانغمسنا في البكاء
أمس عاتبنا الدوالي و القمر
والليالي والقدر
وتودَّدْنَا النّساء
دقّت الساعةُ، والخيَّامُ يسْكَرْ
وعلى وقعِ أغانيهِ المخدّر
قد ظللنا بؤساء
يا رفاقي الشعراء [٧٢]

حاول الشاعر أن يقدم الصورة الإيقاعية، وهو يتحدث عن الشعر ورسالته، في ثلاث لوحات نغمية متراقصة الإيقاع، مع اختلاف في الطبقة الصوتية والامتداد الزمني لكل من تلك التفعيلات، فابتدأ بالتفعيلة (فاعلاتن) التي تتكون من أربعة مقاطع الأول (فا) طويل، والثاني (ع) قصير، والثالث والرابع (لا) (تن) طويلان، حيث تغلب المقاطع الطويلة التي تزيد المساحة الزمنية في حجم الصوت، وتمنحه امتداداً وبطئاً، فإن أصاب التفعيلة الخبن حدث فيها توازن بين صدرها بمقطعين قصيرين، وعجزها بمقطعين طويلين، وهي حالة تناسبت مع النزعة السردية التي قدمها في المقطع السابق، وفيها دوال حركية مرتبطة بالزمن الماضي في (أمس- غنينا – انغمسنا- عاتبنا- توددنا- دقت- الساعة- ظللنا) تخللها دالّ زمنِي حاضر هو الفعل (يسكر) وهو حاضر مقترن بمرور الزمن لتصوير الحالة التي كانوا عليها، لبيان المفارقة بين رسالة شعر الوجدان الذاتي، والشعر الذي يحمل رسالة ثورية اجتماعية تضاف إلى رسالته الجمالية.

إن محمود درويش يمزج بين الأوزان ليستوعب تجربته الفنية، وحالته الشعورية المتماوجة (٧٣) فيختار لكل انتقالة شعورية ما يناسبها من النغم الموسيقي؛ لذا ينتقل في المقطع الثاني إلى نغم (مفاعلتن) حيث يقول:

«قصائدُنَا بلا لونٍ
بلا طعْم بلا صوتٍ
إذا لم تحمل المصْبَاحَ منْ بيتٍ إلى بيت
وإنْ لم يفهم البُسطا معانيها
فأولىَ أن نُذَرِّيْهَا
و نخلد نحن للصمت» (٧٤)

تتكون مفاعلتن من خمسة مقاطع الأول منها (م) قصير، والثاني (فا) طويل، والثالث والرابع (ع) (ل) قصيران، والخامس (تن) طويل، ونتيجة لغلبة المقاطع القصيرة، وافتتاحها بمقطع قصير، تزدادُ غنَائِيّةُ النَّغم وتسارعه، ورنينه كلما اقترب من منتصفه وصولاً إلى نهايته، فيصير رشيقاً متدفقاً، فإن أصابها العصب بتسكين اللام حيث يتحول المقطعان القصيران الثالث والرابع إلى مقطع طويل (عَلْ) ، وتنقص مقاطع التفعيلة مقطعاً حيث تصير رباعية المقاطع، تنساب من صدر المقطع القصير إلى ثلاثة مقاطع طويلة، لا يعترضها نبرات قصيرة، تحول رنينها وتقويه، وهي ذات نغم يناسب مقام التغني بهواجس النفس، والانتقال إليها في هذا النسق المتحول، الذي يناسب مقام التغني بقيمة القصائد، وبيان رسالتها الثورية والاجتماعية.

وينتقل بعدها إلى مقطع مصوغ على نغم (فاعلن) وهي تفعيلة ثلاثية المقاطع، تتكون من مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير. حيث يقول:

لو كانت هذي الأشعار
إزميلا في قبضة كادح
قنبلة في كف مكافح
لو كانت هذي الأشعار (٧٥)

يحملُ المَقْطَعُ إيقاعاً غنائياً سريعاً متدفقاً، يتناسب مع شحنة التمني المختزنة في المقطع بوشاية تكرار دالّ (لو) وهو دال مفتوح على التمني، الذي يتناسب مع الحديث عن رسالة الشعر، الذي يتمنى أن يتحول إلى وسائل مساندة لكفاح العامل، وقتال المكافح، ورسالة الأديب الثائر. وفي نغم فاعلن مناسبة لروح الثورة وتناسباً مع وتيرتها الإيقاعية المتسارعة في هدوء وامتداد.

وووظف عز الدين المناصرة مجامع الأنغام في العديد من قصائد نتاجه الشعري، كما فعل في قصيدة طريق الشام، فاستخدم (فاعلن) و (فعولن) على التوالي حيث يقول:

في باب الشام فعْلن فعلان

قابلت المتنبي وأبا تمام فعْلن فاعلُ فعْلن فعلُن فعْلان

وذهبنا للحانة في الشط الغربي فعِلن فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن فع

وعرفنا صاحبها الثرثار فعِلن فعْلن فعِلن فعْلان

وسكرنا حتى جرت الخمرة في جذع الأسرار فعِلن فعْلن فاعل فعْلن فعِلن فعْلن فعلان

فبكى المتنبي.. وانهار فعِلن فعِلن فعْلن فاعْ

قلت له حدثنا عن عقدة كافور فاعل فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْ

قال: يحب مديح الشعراء ويكرههم (٧٦) فاعل فاعلُ فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن

في هذا الجزء من المقطع الأول للقصيدة تناغم الإيقاع النغمي مع سرعة وتيرة الأحداث، التي قدمها الشاعر في نسقه الشعري بطريقة السرد المتكئ على الأفعال الزمنية الحركية التي تتطلب سرعة في الإيقاع مثل دوال الأفعال (قابلت– ذهبنا – عرفنا– سكرنا– جرت– بكى– قال) وفي تحولات فاعلن التي ورد معظمها بالخبن (فعِلن) بكسر العين أو فاعلُ (٧٧) أو بالقطع (٧٨) (فعْلن) بتسكين العين، تسريع للإيقاع النغمي، وفي لحظة الالتقاء الفارقة بين الوتد المجموع (علن) من فاعلن بالوتد المجموع في بداية (فعو) من فعولن بات التحول مسوغاً ومناسباً، «فبيين بعض التفعيلات وبعضها الآخر تتحقق مثل هذه العلاقة، فيتداخل عندئذ جزآن من تفعيلتين بحيث يمكن مع التكرار أن تسلم واحدة منهما إلى الأخرى» (٧٩)

أقول وقد... قطعوا شرياني ومروا فعول فعول فعول فعولن فعولن

على جبهتي واستراحوا على رئتي الميتة فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعو

أقول وقد تركتني المدائن تحت الخطر فعولُ فعول فعولن فعول فعولن فعو

وصرت سفيرا لجوعي وفقري فعولُ فعولُ فعولُ فعولن

ونومي على طاولات المقاهي فعولن فعولن فعولن فعولن

وخوفي من المنتظر فعولن فعولن فعو

حديثي عن الأمة الساكتة فعولن فعولن فعولن فعو

غنائي عن الجوع والثورة الغامضة فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

عن الثورة الغابرة فعولن فعولن فعو

كأني أرى مجزرة (٨٠) فعولن فعولن فعو

وليس الأمر ناتجاً كما تقول بشرى عليطي عن «رغبته في التحرر والخروج عن الضوابط التي كان يتميز بها الوزن في القصيدة القديمة» [٨١] فحسب، وإنما يتساوق تنويع النغم مع مستوى خبرته، وتنوع ثقافته، وعمق تجربته، ومناسبة المستوى الشعوري، وهو ليس خروجاً عن أصول النغم الشعري، بقدر ما هو محاولة لاستثمار أصول الطاقات النغمية لإثراء مستوى التعبير عن التجربة بما يناسبها من نغم. بينما يمكن أن نلمس الخروج عن الأصول النغمية، بالمعنى الدقيق في قصائد النثر التي كتبها هو وغيره من الشعراء.

نتائج الدراسة:

١. استخدام مجامع الأنغام وتعاقب الأوزان في الشعر الفلسطيني المعاصر، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية في كثير من الأحيان، حيث يتيح التحول من نغم إلى نغم تصوير الدفقة الشعورية، وتجلية ملامحها.

٢. هو تعبير عن مستوى الثقافة الشعرية، وامتلاك الأدوات الموسيقية المشكلة للوحدات الإيقاعية.

٣. مجامع الأنغام دليل على الثراء الموسيقي لدى الشاعر، إن أحسن توظيفه في سياق تجربته.

٤. تنويع الأنغام محاولات لاستثمار طاقات التشكيل النغمي للشعر العربي، والإفادة من مكونات التفعيلات والأوزان في إنتاج أشكال تتناسب وروح التجارب الشعرية المعاصرة.

٥. المطولات الشعرية التي تعتمد على مجامع الأنغام، تكتب في فترات زمنية منفصلة أحياناً.

٦. يسهم التنوع النغمي في كسر الرتابة، ويستفرغ الشحنات العاطفية.

٧. مجامع الأنغام ظاهرة نغمية تضفي على التجربة تنوعا وثراء، وتتناسب مع تنوع أشكال التناقض والصراع الخارجي والداخلي، مما يدفع الشاعر إلى تغيير المستويات النغمية لمحاكاة مشاعره.

٨. ورد التبادل في القصائد بين أوزان تنتمي للبحور العمودية، وأوزان تنتمي لشعر التفعيلة، دون ضوابط تحدد معايير الامتزاج سوى طبيعة التجربة، ومدى انثيال الكلمات، والوزن في تحولاته المختلفة، فقد تم التبادل أحياناً بين تفعيلات وبحور وبين تفعيلات وتفعيلات أخرى.

٩. لم يكن المزج بين أشكال النغم الوزني وليد الثقافة الشعرية الفلسطينية؛ بل هو محاولة لاستثمار الموروث الشعري السابق في حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر.

١٠.تنوع التبادل النغمي بين التفعيلات والبحور، وفق مستوى الانسجام مع التجربة الشعرية.

١١.تتيح طبيعة الإيقاع وفق نظام التبادل والتوافق في توزيع المقاطع النغمية، إمكانية التنقل من نغم إلى نغم بعد استكمال الموقف الشعوري، والإحساس بضرورة التنوع المعبّر عند الانتقال من لحظة توتر أو موقف إلى لحظة توتر أخرى، أو موقف جديد قد يتداخل في بؤرة التشكيل العامة لتقديم شكل نغمي فيه انسجام نغمي وتنوع عاطفي، أو انسجام عاطفي وتنوع نغمي.

الهوامش:

١. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م ص ص ٢٠٣، ٢١١.

٢. مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٣١.

٣. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨م، ص٢٤٠.

٤. انظر، إلياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة، في الشعر، ج١، دار رواد النهضة، جونية لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص. ص ٣٥٠، ٤٠٢.

٥. عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، كفر الدوار مصر، ٢٠٠٢م، ص ٦٣، للمزيد انظر، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص ١٧٧، ١٧٨.

٦. سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص٩٤.

٧. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ٢٠٢.

٨. خالد سنداوي، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مكتبة كل شيء، حيفا، ١٩٩٣، ص١٦٠.

٩. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص٩٤.

١٠. محمد القيسي، ج١، ص٤٩٣.

١١. ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الحميد المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢١.

١٢. نفسه، ص ١٥١، وعجزه «لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام» وفي نسخة المكتبة العلمية بضبط مصطفى عبد الشافي عوجا على الطلل المحيل لَعلَّنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام ص ١٥٦ وقال الوزير أبو بكر البطليوسي، (لأنّنا) لغة في لعلنا، انظر أبو بكر عاصم بنَ أيوب البطليوسي، شرح ديوان رئيس الشُّعراء، امرئ القيس، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ٢٧٣.

١٣. محمد القيسي، ج١، ص ٤٩٥.

١٤. نفسه، ص٤٩٩.

١٥. نفسه، ج١، ص ٥٠٠.

١٦. نفسه، ج١، ص٥٠١.

١٧. نفسه، ص ٥٠٦.

١٨. محمد القيسي، ج١، ص ٥٠٧.

١٩. محمد القيسي، ج١، ص ٥٠٩.

٢٠. نفسه، ج١، ص ٥١٠.

٢١. السابق، ج١، ص ٥١٤.

٢٢. نفسه، ج١، ص ٥١٥.

٢٣. نفسه، ج١، ص ٥١٧.

٢٤. محمد القيسي، ص ٥٢٢.

٢٥. نفسه، ج١، ص ٥٢٣.

٢٦. نفسه، ج١، ص ٥٢٧.

٢٧. سقطت غرناطة آخر معاقل المسلمين في الأندلس عام ٨٩٨هـ، لتطوي، وتدخل في سياق التاريخ، صفحة ثمانية قرون من حكم المسلمين في الأندلس استمرت منذ الفتح الأول عام ٩٢هـ حتى السقوط عام ٨٩٨هـ

٢٨. محمد القيسي، ج١، ص ٥٣٢.

٢٩. السابق، ج١، ص ٥٣٣.

٣٠. نفسه، ج١، ص ٥٤٢.

٣١. سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهر، ط١، ١٩٩٦م، ص٨.

٣٢. ديوان راشد حسين، ص ٣٢٢.

٣٣. السابق، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

٣٤. انظر، نفسه، ص ٣٢٣.

٣٥. انظر، نفسه، ص ٣٢٤.

٣٦. ديوان أحمد دحبور، ص٢٠٨.

٣٧. نفسه، ص٢٠٨.

٣٨. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٨٥، ٨٦.

٣٩. فدوى طوقان ديوان فدوى طوقان، ص ٤١١– ٤١٣.

٤٠. انظر، ابن جني، كتاب العروض، تحقيق، د حسني عبد الجليل، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦٩؛ الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م، ص٨٦.

٤١. ديوان فدوى طوقان، ص ٤١١، ٤١٢.

٤٢. نفسه، ص ٤١٢، ٤١٣.

٤٣. انظر، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٠٦.

٤٤. انظر، كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م، ص١٥٧.

٤٥. السابق، ص١٥٧.

٤٦. ديوان فدوى طوقان، ص ٤٤١، ٤٥٠.

٤٧. نفسه، ص ٥٠٤، ٥١٠.

٤٨. محمد القيسي، ج٢، ص ص٣١/ ٣٨.

٤٩. سميح القاسم، ج/ ٣ص١٩٤.

٥٠. انظر، مراثي سميح القاسم، دار الأسوار عكا، ط٢، ١٩٧٨م.

٥١. توفيق الحاج، البدء في ظل الخاتمة، ص٧٢.

٥٢. محمد حلمي الريشة، الأعمال الكاملة، ج٢، ٧٦٨.

٥٣. نفسه، ج٢، ٧٦٩.

٥٤. السابق، ج٢، ٧٦٩.

٥٥. إبراهيم نصر الله، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م. ص١٣٥، ١٣٦.

٥٦. ديوان إبراهيم نصر الله، ص١٣٦.

٥٧. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ٧.

٥٨. وسيم الكردي، هنا أول البر ص١١، ١٢.

٥٩. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٣، ١٤.

٦٠. نفسه ص ١٤، ١٥.

٦١. نفسه ص ١٥.

٦٢. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٥، ١٦، ١٧.

٦٣. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٩.

٦٤. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ٢٠، ٢١.

٦٥. نفسه، ص ٢٥.

٦٦. نفسه، ص ٣١.

٦٧. نفسه، ص ٣٢، ٣٣.

٦٨. نفسه، ص ٣٣/ ٣٩.

٦٩. نفسه، ص ٣٩، ٤٠.

٧٠. نفسه، ص ٤٠/ ٤٧.

٧١. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص١٦١.

٧٢. ديوان محمود درويش، ص٥٤.

٧٣. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ٢٠٠٠م، ص٣٧٣.

٧٤. ديوان محمود درويش،، ص٥٥.

٧٥. نفسه،، ص٥٥.

٧٦. عز الدين المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، دار العودة بيروت، ١٩٩٠م، ص١٦١.

٧٧. ترى نازك الملائكة أنّ فاعلُ لا تمتنع في بحر الخبب، لأن الأذن العربية تقبلها، وأنها تتساوى مع فعلن؛ فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء، ضربتين قصيرتين وضربة طويلة، الطويلة في مطلع فاعلُ، وفي آخر فعلن، انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،

دار العلم للملايين، بيروت، ط١٤، ٢٠٠٧م، ص١٣٥، ١٣٦.

٧٨. التشعيث: حذف العين التي هي أول الوتد المجموع من فاعلن، وتبقى (فالن= فعْلن) والقطع حذف النون وتسكين اللام، انظر، مسلك ميمون، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٧٣، ٢٦٥.

٧٩. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص٧٩.

٨٠. ديوان عز الدين المناصرة، ص ١٦٢، ١٦٣.

٨١. البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

المصادر والمراجع:

أولاـ المصادر:

١. الحاج، توفيق، البدء ظل الخاتمة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

٢. حسين، راشد، ديوان راشد حسين، دار العودة بيروت، ١٩٩٩م.

٣. دحبور، أحمد، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.

٤. درويش، محمود، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٨٩م.

٥. الريشة، محمد حلمي، الأعمال الشعرية، بيت الشعر، رام الله، ط١، ٢٠٠٨.

٦. القاسم، سميح، الأعمال الكاملة، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين، ط١، ١٩٩١م.

٧. القاسم، سميح، مراثي سميح القاسم، دار الأسوار، عكا، ط٢، ١٩٧٨م.

٨. القيسي، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية، عمان، ط٢، ١٩٩٩م.

٩. الكردي، وسيم، هنا أول البر، منشورات اتحاد الكتاب، القدس ط١، ١٩٩١م.

١٠. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥، ٢٠٠١.

١١. النبريص، باسم، نظم العقل الخالص، وزارة الثقافة، غزة، ط١، ٢٠٠٠.

١٢. نصر الله. إبراهيم، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

ثانياـ المراجع:

١. ابن أحمد، محمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨م.

٢. ابن جني، أبو الفتح، كتاب العروض، تحقيق، د حسني عبد الجليل، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٣. أبو حميدة، محمد زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ٢٠٠٠م.

٤. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.

٥. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٦. أبو شبكة، إلياس، المجموعة الكاملة، في الشعر، دار روادالنهضة، جونية، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

٧. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

٨. البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٩. البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس معربة نظما، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٠. البطليوسي، أبو بكر عاصم بن أيوب، شرح ديوان رئيس الشُّعراء، امرئ القيس، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م.

١١. التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م.

١٢. جبران، خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣. سعد عيسى، فوزي، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨م.

١٤. سنداوي، خالد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مكتبة كل شيء، حيفا، ١٩٩٣.

١٥. عطية، عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، كفر الدوار مصر، ٢٠٠٢م.

١٦. الكندي، امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الحميد المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

١٧. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٤، ٢٠٠٧م.

١٨. ميمون، مسلك، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٧م.

١٩. ناصر، مها خير بك، جبران أصالة وحداثة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٠. الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

٢١. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

أديب العربية
محمد إسعاف النشاشيبي
بين المحافظة والتجديد

أ.د. حسن عبد الرحمن سلوادي*

* عميد البحث العلمي والدراسات العليا/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

يعدُّ أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي من الأعلام البارزين الذين أنجبتهم تربة هذا الوطن في تاريخها الذي لم ينقطع مدده، ولم ينضب عطاؤه في حقبة واحدة من حقبه الحافلة بالعطاء الجم والأحداث الجسام.

والمدقق في آثار النشاشيبي ونتاجه– على قلة ما وصلنا منه– تطالعه شخصية ثرية حافلة متعددة الجوانب والأبعاد، فقد عرفه بنو قومه أديباً ذوَّاقة، وكاتباً بليغاً ومثقفاً، ومحققاً ثبتاً، ومفكراً خصباً ينادي بالإصلاح، في سمو نفس وحرارة إيمان، وعمق في التفكير واستقلال في الرأي.

وربما كان هذا أحد الحوافز التي شجعتني على ولوج عالم هذه الشخصية الثرية، التي أسهم صاحبها بأفكاره وآرائه وتوجيهاته وتأصيلاته النظرية في فتح مغاليق الفكر، ورفد ثقافتنا الفلسطينية وإثرائها، وإبراز معالمها داخل الوطن وخارجه.

وسأحاول من خلال استقراء ما وقع بين يديَّ من نتاجه العلمي، وما توافر حوله من دراسات قليلة، وتحليلها أن أجلي بعض مناحي التجديد والحداثة في جهوده الفكرية والتربوية، في تلك الفترة الحاسمة من تاريخنا، التي كانت إرهاصاً لما طرأ بعدها من أحداث جسام أثَّرت– وما زالت– على مستقبل الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة.

Abstract:

Muhammad Is'af An- Nashasheebi is considered one of the prominent Palestinian literary figures. His rich literary production came in one of the important historical periods which witnessed significant events in Palestine. Through examining his works that we could get , An- Nashasheebi emerges as a multidimensional character; he was appreciated as a highly educated writer with fine literary taste and as a thinker calling for reformation and free thinking. Thus, the researcher tried o explain the role of this writer in enriching the Palestinian literature and culture inside and outside Palestine.

The researcher tried to analyze An- Nashasheebi's writings depending on what was available from his literature and through the few studies he could get about the writer and his works. Through this analysis, he tried to illustrate the modern and innovative trends in his literature. and to highlight his educational and linguistic role in a key period of our Palestinian history.

مقدمة:

تشكل الحقبة التي عاشها محمد إسعاف النشاشيبي منذ ولادته عام ١٨٨٢م، وحتى وفاته عام ١٩٤٨م مفصلاً رئيساً في التاريخ الفلسطيني المعاصر، فقد شهد في مطلع شبابه حالة الفوضى والضعف التي سادت الدولة العثمانية، مما أدى إلى هزيمتها على أيدي الحلفاء في الحرب العالمية الأولى، على الرغم من المحاولات الإصلاحية التي قامت بها، والتي تمثلت بإصدار دستور للسلطنة العثمانية عام ١٩٠٨م يقوم على المساواة العرقية، وتحقيق بعض المطالب العربية.

ونجم عن هذه الهزيمة وقوع فلسطين تحت الانتداب البريطاني، وشروع السلطات البريطانية في تنفيذ ما ورد في وعد بلفورالذي أصدره وزير خارجيتها، وما تضمنه من بنود وتوصيات، حيث قامت بتدابير مختلفة لتحقيق فكرة أقامة الوطن القومي اليهودي، لعلَّ أبرزها تشجيع الهجرة اليهودية على فلسطين، والتضييق على سكانها العرب الذين كانوا يشكلون عبر القرون الأغلبية الساحقة من سكانها [١].

وعلى الرغم من المقاومة العنيدة التي أبداها الشعب الفلسطيني، فقد أثمر التحالف البريطاني الصهيوني عن إقامة الكيان الصهيوني في فلسطين عام ١٩٤٨م، وتمخض عن ذلك تشريد قطاعات واسعة من الشعب الفلسطيني، ولجوؤهم إلى البلدان العربية المجاورة، وبخاصة سوريا ولبنان والأردن. وقد فارق إسعاف الحياة بعد أن شهد بلاده تقسم بمشاركة الأمم المتحدة، ورأى مستقبل شعبه يتهدد، فأغمض عينيه قبل أن يرى ذروة المأساة، ولكنه استشعرها منذ بداية الانتداب البريطاني على فلسطين، وطالما حذر من عواقبها، «وهو الألمعي الذي يظن الظن، فيكون كمن رأى وسمع، ولذلك يمكن القول إن عصر إسعاف هو عصر انتقال الحلم الصهيوني من بداياته إلى تحقيقه في الواقع، مع ما رافقه من ظلم وتشريد وتقتيل واقتلاع للفلسطينيين» [٢].

وأدت التجزئة السياسية للأراضي العربية بعد الحرب العالمية الأولى إلى نشوء حركات وطنية مستقلة، غير أن هذه التجزئة لم تحل– في الوقت نفسه– دون نشوء وعي عربي تخطَّى خطوط التقسيم الإقليمي، وأدى إلى شعور عربي بالمرارة بسبب نكث دول غربية بوعودها الرسمية للعرب، وبسبب سياساتها تجاه القضايا العربية [٣]، وضاعف من حدة هذا الشعور وترسيخه، اعتقاد النخب الفكرية والثقافية العربية بأن السيطرة الغربية، ومحاولاتها الدائبة لتغييب الوعي العربي، تشكل العقبة الرئيسة التي تعترض تحقيق الطموحات العربية في الوحدة والحرية والاستقلال.

إسعاف الأديب المحافظ:

لقد شاء الله للأستاذ النشاشيبي أن يعايش غالبية هذه الأحوال والظروف، وأن يصاحب القرن العشرين منذ بداياته، فيشهد ذروة الاتصال بين الشرق والغرب ويرقب انبلاج النهضة العربية والإسلامية، وهي تواجه التحدي الاستعماري في وجهيه السياسي والثقافي.

وقد تفاعل النشاشيبي بفضل منهجه العقلاني مع مشكلة التحدي هذه، فبعد رحلة طويلة جاب فيها مناحي التراث العربي والإسلامي، ووضع يده على كنوزه وإنجازاته الحضارية التي اتسمت خلال مسيرتها الفاعلة في التاريخ بالإيجابية والعالمية، ترسخت قناعاته بأن في الانكباب على القول القديم العتيق – كما قال – «خيراً كثيراً، بل إن فيه كل الخير، بل لا خير إلا فيه» (٤). إن التراث– حسب قوله– يحوي عناصر أصيلة صالحة للاستلهام، وهي كفيلة بجعل هذه الأمة تخطو على درب النهضة بأسرع مما صنع الآخرون. ولهذا رأى أن الواجب يحتم علينا أن ننمي هذا التراث، وأن نصوغه صياغة جديدة لأبنائنا، وأن نشوقهم إلى التعلق به وممارسته، وأن نحيي شواهده، لتكون نماذج حيَّة للأجيال المقبلة (٥).

وكان النشاشيبى في هذا المنحى قدوة يحتذى بها، ومثلاً أعلى يؤتم به، وقد غاص منذ مطلع شبابه في بطون أوابد كتب التراث (٦)، وعكف عليها دون سواها وقرأها قراءة متفحص مدقق، وعاشر أصحابها دهره ما رضي عنهم بديلاً، وحرص على محاكاتهم، والنسج على منوالهم، بل راضَ نفسه على أن يكون من طبقة أولئك الرواد الأفذاد، وظل قرابة أربعين سنة ونيِّف يكتب مهتدياً بهديهم، مؤتماً بإمامتهم، وما كانت كتاباته لتصدر إلا بعد مخاض عسير، فقد كان «يقضي ساعات في كتابة رسالة يجوّد ما وسعه التجويد، ويؤنق ما وسعه التأنيق، ولا عجب بعد هذا أن تفرَّد بأسلوب أنيق محكم ذي ألفاظ متينة متآخية، ونسيج قوي يستشعر قارئه أنه من مكنون صدره، وذوب فؤاده، ورهيف أحاسيسه ومشاعره» (٧).

من أجل ذلك عُرف النشاشيبي بين معاصريه بأنه تقليدي محافظ، واتهمه بعضهم بالتقعيد والتقعير والانخراط في جملة المقلدين الجامدين الذين يعزلون أنفسهم عن المجتمع، ويضعون بينهم وبينه حجاباً كثيفاً، يجعلهم بمنأى عن همومه ومشكلاته، وطموح أبنائه للتغير والتطوير ومجاراة العصر. وشواهد هذا التقعيد ماثلة فيما اختاره إسعاف في كتاباته من ألفاظ التقطها من المعاجم لا من حياة الناس، مدفوعاً بعزلته عنهم واستعلائه عليهم، مما أضفى عليها قالباً من الغرابة والتكلف والمغالاة في حب القديم.

وقد أجمل أمين الريحاني آراء المعترضين على أسلوب النشاشيبي في عبارات موجزة، وجَّهها إليه بمناسبة صدور كتابه (كلمة في اللغة العربية) حيث قال: « إن هذا الأسلوب في الأدب مثل ذاك البدوي في الحياة. هو مظهر عجيب يسترعي الأنظار، فيدهش ويطرب ويحزن معاً ولماذا؟! لأنه زائل. أحببت البدوي (والله) ، وكنت معجباً به، ولكني لا أستطيع، ولا أحب أن أكون مثله، وأحببت كلمتك، وكنت– وأنا أطالعها– معجباً بها، ولكني لا أستطيع، ولا أحب أن أكتب مثلها، ولا أظن أن هذا الأسلوب – أسلوبك– يكون مألوفاً أو معروفاً بعد خمسين سنة، والحكم للمستقبل، فقد يحكم عليَّ وعليك معاً، ولكننا في غير الأسلوب متفقان» (٨).

ويبدو أن النشاشيبي كان موقناً– على ما يبدو – بأن ما قام به عين التجديد لا التقليد، وقد رد عن نفسه تهمة التقليد في رده على الريحاني حيث قال: «قد ألاقي الكاتب العظيم من المتقدمين، فلا يسيطر علي، ولا أمشي وراءه، وله قوته وطريقته، ولي ضعفي وطريقتي» (٩) . وقال أيضاً في رده ودفاعه عن نهجه في الكتابة والتأليف: «فلست إذن مقلداً في القول أحداً، وإنما هي ألفاظ عربية مضرية عرفتها، وأسلوب عربي بيِّن عقلته، وتلك جاءت، ثم كلام هو ذوب روحي، وابن نفسي وخليقتي وطريقتي» (١٠).

وأردف النشاشيبي قائلاً: «وما هذه الألفاظ التي يطلبها مكانها ويحسبها بعض الناس غريبة – وما هي غريبة وما تشبه الغريب– إلا ألفاظ مضرية لا حميرية ولا يمانية، وليستْ من ألفاظ حضرموت أو الشحر. فلا تذمنَّها يا أخا العرب، واعرضها على السمع لا يمجُّها، وحرك بها اللسان فهو لا يستثقلها، وما غَرُبَ مثلها إلا تقهقر أمةٍ: القارئ في بدوها وحضرها في الألف واحد» (١١).

ولعل النشاشيبي– كما يتضح من عباراته الأخيرة– كان مدركاً لأبعاد العلاقة الجدلية بين نهضة الأمم وارتقائها من جهة، وبين عودتها إلى تراثها من جهة أخرى، فهو يعتقد أنه بعكوفه على تراث أمته، واستلهامه إياه في محاولاته الإبداعية، إنما يُساهم في بعث النهضة في مجتمع ران عليه الجمود والانغلاق لقرون عدة خلت. وقد طرح النشاشيبي في رده على من يسمون دعاة التجديد قائلاً: «ماذا يرى المتسمون بالمتجددين أو المجددين، وفي أي سبيل يهوون المسير؟ ألا يرون معي أن ننقلب إلى القديم فيجود القول ويستقيم، وُتوَّخَى الوحدة العربية بصون الأساليب العربية، وتترجل الأمة وتتفحل من بعد خنثها وتأنثها باستظهار الكلام الفحل الجزل، ويتهذب ذوقها بمؤالفة الأقوال المهذبة المتنَّقاة، وتكون هذه الأمم العربية في الوجود شيئاً مذكوراً» (١٢).

وقد لحظ أحد الباحثين أن هذه الظاهرة ليست حكراً على أمة العرب، وإنما هي ظاهرة عامة وملموسة عند أية أمة تهفو إلى الصعود في مدارج التقدم والنهضة والرقي، يقول إبراهيم العلم: «على أن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن أية نهضة في العالم كانت تعود إلى ماضيها المشرق، وهكذا عادت أوروبا في عهد نهضتها إلى أدب اليونان والرومان وفكرهم، ولا شك في أن إحياء اللغة العربية جزء لا ينفصل من النهضة العربية المنشوده» (١٣).

وقد سبق لإسعاف أن أكدَّ هذه الحقيقة حين قال: «الانتباه الأدبي في الأمم يسبق الانتباه العلمي، فهذا بناء وذاك أساس» (١٤). من هنا اقترنت حركة التجديد في الأدب –وفقاً لرأي الدكتور العلم– بإحياء اللغة وبالعودة إلى عهود الأدب العربي الزاهرة في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، فلا غرو أن ترى جلّ الرواد الذين قادوا الحركة الأدبية في فلسطين ذوي اتجاه تقليدي، إذ مالوا إلى المحافظة في التعبير في سياق الألفاظ والتراكيب.

ولم يكن إسعاف– في الحقيقة– بالصورة التي رسمها له معاصروه، وإنما كان جامعاً بين القديم والجديد، موفقاً بين الماضي والحاضر، ملائماً بين الأمس واليوم، حتى استوى فيه مزاج غريب خاص، يجمع بين العاطفة للقديم والتقبل والتفطن للجديد إن توافرت فيه مقاييس الجودة، « فليس كل جديد ينجم في الدنيا –كما قال– بجيِّد، وما كلُّ قديم بضارّه قدمه، ولا يرضى الحكيم عن الجديد إلا إذا جاد، والجيّد لا يُرفض بل يُستجاد، ويُحرص عليه وما نبذنا الجديد – وإن قال الشاعر القديم، أعني الحطيئة لكل جديد لذة– لجدته، لكن لفقدان جودته، فاغدُ علينا بالجديد الجيدّ نتقبله» (١٥)..

وهكذا يتضح أن النشاشيبي لم يكن متقعراً جامداً أو متحنطاً على قوالب الأقدمين وموضوعاتهم، بل عالج العديد من القضايا الأدبية واللغوية والدينية والتربوية والثقافية مضمناً كتاباته وآراءه في الموضوعات التي كانت مطروحة في عصره، وفيها لم ينعزل عن قضايا شعبه ومجتمعه، إذ كان البعد الاجتماعي والبعد الأدبي يلتقيان في نسق واحد يظل خلاله وعي أديبنا حاضراً يقظاً (١٦).

وقد امتزجت في معالجاته لهذه الموضوعات إشراقة الفكر بحرارة الحس، وفوران العاطفة حيال ما يتعرض له وطنه من مخاطر تهدد مستقبله ووجوده المتجذر منذ فجر التاريخ في أرض أبائه وأجداده. وسأتناول بإيجاز جوانب التجديد في فكر النشاشيبي من خلال الحديث عن مجالين رئيسين يكمل أحدهما الآخر، وهما: الجانب التربوي والجانب الفكري، وبخاصة موقفه من مشكلات الحضارة التي عاصرها وعايشها وتجنَّبت الحديث عن تجديده وإبداعه اللغوي والأدبي لكثرة من كتبوا فيه وتناولوه.

التجديد في فكر النشاشيبي:

أولاً- إسعاف المربي:

لم يتلق إسعاف في حياته دروساً في المناهج والأساليب التربوية في جامعة أو معهد تربوي، ولم يزاول مهنة التدريس سوى فترة يسيرة من عمره، فقد اندمج في سلك التدريس لأول مرة في حياته مدرساً لفترة قليلة في الكلية الصلاحية في بيت المقدس في أثناء الحرب العالمية الأولى، ودرَّس العربية لفترة وجيزة، في المدرسة الرشيدية في بيت المقدس في بدء الاحتلال البريطاني ومع ذلك فقد غادر في تلاميذه أثراً لا يُمحى، وترك في نفوسهم بصمات تربوية رائدة كان لها تأثير مباشر في صقل شخصياتهم، وتنمية مداركهم، واطلاعهم على الجوانب المضيئة من حضارة أمتهم وقيمها الأخلاقية الرفيعة.

وقد عزا الدكتور إسحاق موسى الحسيني – وكان قد تتلمذ على يديه في سنيِّ دراسته الأولى– هذه الظاهرة الفريدة إلى أربعة أسباب: « الأول: شخصيته الفذة وتضلعه في علوم اللغة والأدب على الرغم من أنه لم يتلق في حياته تعليماً عالياً بانتظام، بل حصله بجده، وعلى طريقته الخاصة، والثاني: ممارسته المنقطعة النظير للعربية وما يتصل بها من علم اللغة والآداب والمعارف، والثالث: تعمقه في درس اللغة، أدباً وقواعد، هوى وطبعاً ، لا صنعة وتكلفاً، ولذلك لم يسر على منهج معيّن، ولم يتقيد ببرنامج موضوع. والرابع: حسن اختياره النصوص الأدبية شعراً ونثراً، ووضعها بين أيدي طلابه مع إغرائهم بفهمها واستظهارها» (١٧).

ونضيف إلى ما ذكره أستاذنا الحسيني سبباً خامساً هو انتماؤه العميق إلى شرقيته وعروبته وغيرته ومحبته وإخلاصه لدينه ووطنه ولغته العربية، فقد كان يهتبل أية فرصة تلوح له ليعبّر عن أحاسيسه الوطنية الصادقة ومشاعره الدينية، حاثاً أبناء وطنه على الصمود ومقارعة العدو الغاصب، وكانت قضية وطنه المهدَّد بالاستلاب قد ملكت عليه لبَّه، وسيطرت على كيانه فشغل بها، وكانت هاجسه الذي أرَّقه طوال حياته، وصدر إسعاف في كل ما كتب وأملى عن وعي عميق وإحاطة شاملة وبصيرة نافذة وقدرة تحليلية فائقة على التنبؤ والاستنتاج، واستكناه آفاق الصراع ونتائجه. وهي قدرة لا يملكها سوى الموهوبين والقادة الملهمين (١٨)

وكان إسعاف أحد أولئك القادة، فحذَّر وأنذر ونبه أبناء وطنه إلى المخاطر التي تتهددهم، مع أن هذه المخاطر كانت في بواكيرها، ولم تتضح معالمها بعد، فقد نشرت له مجلة (النفائس) عام ١٩١٠م قصيدة في سبعة وعشرين (٢٧) بيتاً بعنوان: (فلسطين

والاستعمار الأجنبي) تنبأ فيها بمصير البلاد، مع أن الحكم كان ما يزال بيد العثمانيين لا الإنجليز، وقصيدته خليقة بالتأمل من هذا الجانب، ولاسيما قوله فيها:

إن الاستعمارَ قد جازَ المدى — دون أن يعدوهُ عن سير عداءْ
إن هذا الداءَ قد أمسى عَياء — فتلافوهُ سريعاً بالدواءْ
فاعلموا يا قومُ إن لم تعلموا — أنَّ عقباكم هلاكٌ وفناءْ
واهجدوا بالله من رقدتِكمْ — وأرفعوا عن أعينكُم هذا الغشاءْ [١٩]

وأمِل النشاشيبي حين عينته سلطات الانتداب مفتشاً عاماً للغة العربية أن ينجح في مهمة تنظيم المدارس، وفي إصلاح نظام التعليم فيها، وترقية تدريس اللغة العربية وآدابها بوضع منهاج قوي يؤدي هذا الغرض، وقد حاول جاهداً أن ينهض بهذه المهمة الجليلة غير أن عمله في المجال التربوي كان محكوماً بعاملين حدًّا من طموحاته، ودفعاه في نهاية المطاف إلى الاستقالة من عمله، وأول هذين العاملين: أن التعليم في فلسطين أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كان لا يساعد على النهضة الثقافية والعلمية، لأن البلاد كانت تغرق في ظلمات الجهل والتخلف العلمي والثقافي، وكان الناس بعيدين عن مظاهر التطور التقني، والمدنية وعلومها الحديثة التي كانت تعج بها أوروبا في ذلك الوقت [٢٠] ، وكان الشرق يغطُّ في نوم عميق، وتحيط به أسوار العزلة التي لا تساعد على يقظته من سباته ونهوضه من كبْوتِه، واستمرت هذه الأوضاع المزرية في عهد الانتداب البريطاني، على الرغم من بعض المحاولات التجميلية اليسيرة التي قامت بها سلطات الانتداب لتحسين أوضاع التعليم والنهوض بها.

وثاني هذين العاملين السياسة التعليمية الجائرة التي اتبعتها دائرة المعارف البريطانية في حقل التعليم العربي، ففي حين أعطت المجلس الملّي اليهودي صلاحيات واسعة وحرية كاملة في البرامج التي يعتمدها لتعليم المهاجرين والمستوطنين اليهود، فإنها وضعت سلسلة من القيود والضوابط التي تحد من حرية التعليم في القطاع العربي، ولهذا كانت محاولات النشاشيبي الإبداعية والإصلاحية في المجال التربوي، تصطدم غالباً بالنظم التي صُممِّت أساساً لمصلحة السياسة التي تضمرها حكومة الانتداب، كما أن الخلافات الكبيرة الناشئة في إدارة المعارف كانت تصدر عن أمزجة متناقضة، جعلت الانشغال بهذه الخلافات أمراً لا مفرَّ منه، ولو على حساب التربية والمبادئ التربوية، ووضعها موضع التنفيذ في الحياة المدرسية [٢١] .

ولم يمنع ذلك كله النشاشيبي من تحقيق بعض ما كان يصبو إليه، فقد أسعفه تضلعه بالعربية، وإيمانه العميق بأن التربية الجيّدة تكمن في الأدب الجيّد، وأن المنهج النصي، بمعنى اعتماد النص والتعاطي معه من طرف المعلم عرْضاً وتعليقاً وفهماً ومنطلقاً

لتدريس سائر فروع اللغة من أدب ونقد وبلاغة، يشكل مدخلاً رئيساً لتعليم النشء وتثقيفه، ساعده ذلك كله في اختيار مجموعتين ضمنهما أجود ما وقعت عليه يده من النصوص الشعرية والنثرية، وأطلق على المجموعة الأولى اسم: (مجموعة النشاشيبي) ، وخصصها لطلبة المستوى الثانوي، وأطلق على الثانية اسم: (البستان) ، وخصصها لطلبة المستوى الابتدائي، وتجلَّى في المجموعتين ثقافته العربية الأصيلة وذوقه الرفيع، ورهافة حسه وتوجهه القومي والوطني.

ومن بين الأهداف التي سعى النشاشيبي لتحقيقها من اختياره نصوص هاتين المجموعتين: إبراز محاسن اللغة العربية وآدابها، وتألق صورها الجليلة المشرقة، لتراها الأجيال العربية، وتنهل من معينها العذب، وتتأدب بأدبها الرفيع، ومعانيها السامية، وتتغذى بثمارها الطيبة الحلوة، وتتأثر ببلاغتها وقوة بيانها. يقول النشاشيبي في فاتحة المجموعة الأولى: « جمعت هذه الأقوال ليرويها نشء العرب فيهتدوا بهداها» (٢٢)، وكذلك كان من أهدافه تربية الروح القومية في نفوس التلاميذ، وتمرين ألسنتهم وأقلامهم على البيان الفصيح، وغرس الأخلاق والقيم العليا في نفوسهم (٢٣).

ولم تكن جهود النشاشيبي التربوية قاصرة على وطنه فلسطين فحسب، بل امتدت لتشمل العديد من الأقطار العربية الشقيقة، فحين عرضت وزارة التربية والتعليم المصرية مقترحاً لتيسير النحو العربي، لم يسعْ النشاشيبي إلا أن يدلي بدلوه في هذه المسألة التي دار حولها جدل واسع في أوساط المثقفين والمربين المصريين، وقد عارض النشاشيبي ما ورد في مقترح الوزارة، ونشر ردوده على صفحات مجلة الرسالة القاهرية، وأكد فيها أن المشكلة إنما تكمن في المعلم والكتاب، وليس في اللغة وبنيتها: نحواً وصرفاً أو بلاغة. يقول: « العربية هي كسائر اللغات، وليست بأصعبّهن، وإنَّ نحوها– وإن لطفت دقائقه وجلت حقائقه– إلا كنحوهنَّ، وليست المشكلة في صعوبة اللغة أو سهولتها، ولا في قاعدتها، وإنما هي في المعلم والكتاب. فهما اللذان يسهلان ويصعبان، وهما اللذان يهديان ويضلان، وهما اللذان يحببان إلى الفتى أو يُكرهان، فالمعضلة كل المعضلة هي في المعلم وعلمه وتعليمه، وكتاب كل صف من الصفوف وتبويبه وتبيينه» (٢٤).

ويضيف النشاشيبي محذراً من المسّ بقواعد اللغة أو تغييرها، فيقول: « ومن ظن أو أيقن أن تقريب العربية أو تسهيلها هو في تهديم قواعد فيها– مهوَّس يهذي، أو موسوس يلغو، وليست اللغة العربية ملك كاتب أو كويتب، أو أديب أو اُديِّب، أو عالم أو عويلم حتى يتصرف فيها تصرف المستملكين. كلا ثم كلا» (٢٥).

ولا يعنى هذا – في رأيه– أن اللغة تبقى على الدهر جامدة دون تغيير أو تطوير، فاللغات في المشارق والمغارب « إنما يُقدَّم فيها ويُؤخَّر، ويُلغى ويُعلَّق، ويَنقص أو يزيد، ويحيا أو يبيد، فإنه لا يفعل ذلك إلا الاحتياج الطبيعي أو الانتخاب الطبيعي، وإلا الدهر، لا اللاعب العابث ولا الجاهل الغَّر، ولقد كان التبديل الطبيعي في هذا اللسان في كل عصر، ولو استمرت تلك المدنية، ولولا التتر والصليبيون المخربون في الشرق، والفرنج الجاهلون المدمرون في الأندلس وفي المغرب، لرأت الدنيا من ارتقاء العربية كل عجيبة» (٢٦).

وكتب النشاشيبي، لتأكيد فكرته حول دور الانتخاب الطبيعي في تطوير اللغات وصقلها وتهذيبها وإثرائها، والتي استمدها على ما يبدو من نظرية (دارون) في النشوء والارتقاء، سلسلة مقالات بعنوان «اللغة ماشية مع الزمن»، ركز فيها على فكرة التوليد والاشتقاق والتعريب التي تسعف أصحاب اللغة بتلبية احتياجاتهم في إيجاد الألفاظ المعبرة عن حضارتهم وما يستجد من علوم وفنون، وهو ما أطلق عليه اسم الانتخاب الصناعي أو الصنعي حسب تعبيره، وهو بذلك يفند أقاويل من ذهبوا بعدم قدرة اللغة على الوفاء بمتطلبات العصر، ومن دعوا إلى استبدالها باللغة العامية، أو استبدال حروفها بالحروف اللاتينية، أو استبدالها بالفرعونية في القطر المصري، وهي دعوات صادرة– حسب رأي النشاشيبي– عن دوائر استعمارية جعلت على رأس أهدافها تقويض الأمة بتقويض لغتها، ولاسيما في المجال التعليمي بمستوياته المختلفة. وقد كرّس النشاشيبي جل عنايته واهتمامه لدحض مثل هذه المفتريات والدعوات الهدَّامة، وتفنيدها وتعرية أهدافها، وبيان مخاطرها، فنبه في غير موضع من كتاباته على أن « اللغة العربية هي الأمة والأمة هي اللغة، وضعف الأولى ضعف الثانية، وهلاك الثانية هلاك الأولى، وكل قبيل حريص جد حريص على أن يستمر كونُه على ألا يبيد، فهو مستمسك بلغته للاحتفاظ بكينونته، واللغة ميراث أورثه الآباء الابناء، وأحزمُ الورَّاث صائنٌ ما ورث، وأسفههم في الدنيا مضيع» (٢٧).

ومن هنا جاءت دعوته إلى ترقية التدريس باللغة العربية، والوفاء بحقها في التجديد، والأمران منوطان– كما ذكر في خطبة له بعنوان: (العربية في المدرسة) ، ألقاها في مؤتمر رؤساء المدارس في معارف فلسطين في الثاني من نيسان سنة ١٩٢٧م– بالمدرس والكتاب: «مدرس يتقن الفصحى، كما تجلَّت في عصور ازدهارها، ويستخدمها في مواقفه التعليمية كافة، وكتاب يتيح للطلبة الاطلاع على كنوز التراث وفرائده وذخائره النفيسة، وبذلك تستعيد العربية سابق عزها ومجدها، وتؤدي رسالتها في نهضة الأمة ورقيها، على الرغم من كل حملات الطعن والتشويه والتشكيك التي تتعرض لها من أعدائها والمناوئين لها من مستعمرين ومتفرنجين منكرين لتاريخهم وتراثهم العربي والإسلامي» (٢٨).

إسعاف ومشكلات الحضارة:

كتب الأستاذ عجاج نويهض ذات يوم في صحيفته التي كانت تصدر في القدس عنواناً عريضاً يتعلق بسفر المندوب السامي البريطاني، ومغادرته القدس إلى بريطانيا، وكان العنوان بالصيغة الآتية: (مندوبنا إلى لندن) ، فاتصل به إسعاف على الفور وكانت تربطه به صداقة متينة، وقال له مستنكراً: أستاذ عجاج... مرحباً. هل تقول مندوبنا؟؟ ... نا؟ ... نا؟ ... نا؟ ..... – نو... نو... No ، وأغلق الهاتف مغضباً [٢٩] .

والخبر على بساطته لا يخلو من دلالات تكشف لنا بعض الملامح من شخصية إسعاف. فالرجل – كما يبدو– لم يعزل نفسه عن قضايا الوطن وهموم الأمة، ولم يقف منها موقف المحايد أو اللامبالي، بل عاشها وتفاعل معها، بغض النظر عن حجمها أو مبلغ تأثيرها.

ومضمون الخبر يثير لدى القارئ العديد من التساؤلات والاستفسارات، فهل ينسحب موقفه الرافض للاحتلال البريطاني الذي أوحت به عباراته على مجمل مواقفه من الحضارة الغربية والتمدن الغربي؟ وهل تقتضي تهمة (المحافظة) التي يلصقها به خصومه أن يقف من هذه الحضارة موقف الطاعن المعادي، أو على الأقل موقف المتوجس الحذر؟

وكمدخل للإجابة عن هذين السؤالين، أشير إلى عبارة وردت في كتاب (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك) لخير الدين التونسي يقول فيها: «إن التمدن الأوروبي تدفق سيله في الأرض، فلا يعارضه شيء إلا إذا استأصلته قوة تيارة المتتابع، فيخشى على الممالك المجاورة لأوروبا من ذلك التيار، إلا إذا حذوا حذوه، وجروا مجراه في التنظيمات الدنيويَّة فيمكن نجاتهم من الغرق» [٣٠] .

بهذه العبارة يضعنا خير الدين التونسي وجهاً لوجه أمام إشكالية التحدي الذي واجهته أمتنا في النصف الأخير من القرن الماضي، حين أصبح الاجتياح الأوروبي حقيقة تمس الواقع، وتبعث على الجدل في مختلف الأصعدة [٣١] . فالتمدن الدي رافق هذا الاجتياح، إنما هو قوة متنامية مطردة، اكتسحت أمامها كل شيء حتى كياننا الإنساني ذاته، وشكلت بنموها وأساليبها وتقنيتها وعدوانيتها أيضاً تحدياً خطراً ليس علينا الآن فقط، ولكن على ماضينا ومستقبلنا أيضاً، ولئن دل ذلك على شيء، فعلى أن المواقف في مواجهة العصر الحديث لم تتحسم بعد في صورة نهائية، وما زال الفكر الإسلامي يعيش أزمة التكيف مع العالم الحديث والتعامل معه، وبخاصة بعد الاختراق الداخلي من قبل النمط الحضاري الغربي في كثير من مجالات الحياة وأنماط المعيشة [٣٢] .

وقد تفاعل النشاشيبي بفضل منهجه العلمي العقلاني مع مشكلة التحدي هذه، فإذا عين له في مقتبل الشباب على كتاب يقرأه في تعليمه المدرسي، وعين له أخرى على ركود المجتمع الرازح تحت وطأة الاستعمار ووسائله المدمرة.

وتجذب هذه الإشكالية النشاشيبي إلى حلبتها، فإذا هو يضيف إلى جانب اهتماماته الأدبية واللغوية مجالاً فكرياً خصباً وأصيلاً بحث من خلاله عن سبل فعالة لتنتظم في إطارها الوسائل والإمكانات الكفيلة برقي العالم الإسلامي ونهوضه من كبوته، بعد أن تسوّرته الأمم وتداعت عليه كما تداعى الأكلة على قصعتها.

ويصح القول إن مواقف النشاشيبي وآراءه في هذه المرحلة عكست بصدق الأجواء النفسية والاجتماعية التي كان المثقفون في فترة العشرينيات والثلاثينيات، وما بعدها يتحركون في إطارها، وبخاصة بعد أن بلغت الحضارة الحالية درجة من العموم لم تبلغها أية حضارة من قبل، حتى إنها لم تعد في نظر الكثيرين ملكاً للغرب فحسب، وإنما هي إرث مشترك بين شعوب العالم قاطبة (٣٣).

ومن هذا المنطلق يرفض النشاشيبي نسبة الحضارة الغربية إلى الغرب، مؤكداً أن هذه الحضارة إنما هي تراث إنساني اشتركت فيه جميع العقول، وشارك فيه المسلمون بالذات مشاركة كبيرة. فالعالم الغربي – كما قال – مدين بما يملكه الآن من تقدم في مجالات العلوم والفنون وأساليب الحياة الاجتماعية والمعيشة إلى الحضارة العربية الإسلامية، ويعبر عن هذه الحقيقة بقوله: «محمد والعرب والمسلمون هم هداة العالمين، وإن نُوَّبَ الغربيون اليوم في العلم والمدنيَّة، فأنطقوا الجماد وبهروا وسحروا بما ابتدعوا أعين الناظرين وسمع السامعين، فالفضل للمتقدمين والسابقين الأولين، ولولا المسلمون ما علم الجاهلون، فلا يتيهُنَّ على مرشديهم متغطرسين» (٣٤). ويقرر بعد ذلك بحزم: «لولا محمد والعرب والمسلمون ما تقدم في الدهر الغربيون» (٣٥). وليس فيما قاله إسعاف غرابة لسبب واحد هو أن التلاقح الحضاري، أو ما يمكن تسميته بالسيولة الحضارية أقوى من الحواجز الطبيعية والفوارق السياسية والاقتصادية فضلاً عن أنه عامل ضروري له أهمية كبيرة في حركة التاريخ وتطور الحضارة (٣٦).

وهكذا أصبح الاقتراض من الغرب عند النشاشيبي وغيره من الإصلاحيين مجرد استرداد لما أعطي إليه سابقاً، وقد فتح هذا التسويغ إلى حد ما طريق الأمل بالمستقبل، فكما أن أوروبا استطاعت أن تأخذ العلوم من المسلمين، وتؤسس عليها حضارتها وتمدنها، فإن بإمكاننا بل الأجدر بنا أن نعود إلى ما كان لنا ونستعيده منها، ولن يتم ذلك إلا إذا عدنا إلى ديننا وتسلّحنا بالعلم الذي انبعث به أسلافنا.

ويكاد غالبية المفكرين العرب المسلمين منذ بداية عصر النهضة يتفقون حول هذه النقطة التي أصبحت محور الأيدولوجية الإصلاحية الإسلامية فيما بعد.

وعلى رأي أحد الباحثين المحدثين: إن هذه المقولة قد حققت فائدتين على جانب كبير من الأهمية: فمن ناحية بررت الاستعارة من الغرب، ومنحتها قسطاً كبيراً من المشروعية، ومن ناحية ثانية لطَّفت الشعور بالنقص الذي أحسّ به المسلمون تجاه تفوق أوروبا في الثقافة والقوة (٣٧).

وأيا ما كان الأمر، فإن النشاشيبي كان مقتنعاً – كما يبدو – من خلال مؤلفاته وأقواله بأهمية الاستعارة والاسترشاد بكل تيارات الفكر الإنساني، بل كان متحمساً لها باعتبارها إحدى الوسائل الأساسية للنهوض بالأمة العربية، وتجديد شباب الإسلام، ووجد النشاشيبي مسوغاً مشروعاً لهذه الاستعارة في تجربة تاريخية سابقة، حين أقبل رواد الحضارة العربية على كنوز الإغريق، وأفادوا منها وزادوا عليها في تلاقح فريد بين الحضارات البشرية، يقول النشاشيبي في رسالة له بعنوان: (قلب عربي وعقل أوروبي) نشرها في عام ١٩٢٢م: « فالعربية ربة مدنية، فإنها لمَّا ظعنت عن جزيرتها لاقت في طريقها المدنية الإغريقية، فما صعرت عنها خدها، ولا تعبَّست، وما أدلت بفضيلتها (وإنها لذات فضيلة) ، واستيقنت بأنها أعلى منها، فأطالت الجثوم بين يديها وحدثت عنها» (٣٨)

وينتقل النشاشيبي بعد ذلك إلى بيان مآثر المدينة الغربية ويعددها بالتفصيل، وكأنه يتمنى أن يحذو أبناء العروبة حذوها، ويسيرون على هديها، يقول: « والمدينة الغربية ذات تعاجيب، فهناك النظام تصحبه الهيبة، وهناك العلم قد وافقته الحقيقة، وهناك الفن إن رآه الرائي بهت، واقصد باريس ترَ الدنيا، وهناك الجَلَد الجرماني في العمل والبحث والتدقيق، وهناك الابتداع يتبعه ابتداع يليه ابتداع، وهناك الوطنية تعلّم جاهلها كيف تكون، وهناك الحرية اشتريت بغالي الثمن، وهناك الاقتصاد وهو عماد ذاك الصرح، وهناك الوجود في سبيل الخير والعلم، وهناك الجامعات النيّرات، وهناك السعي الأمريكي والعصامية، وهناك الخلق السكسوني» (٣٩).

والمتفحص لما عدَّده النشاشيبي من مآثر المدنية الغربية، لا يخالجه شك أنه مطلع عن كثب على ما حققته من إنجازات في مختلف مناحي الحياة، وأنه ليس غريباً عنها بعقله ووجدانه، فهو يتحدث عنها كما لو كان يعيش دهره بين أبنائها، ويفصل فيها القول معجباً بما حققته من خير للبشرية قاطبة، وإعجابه هذا لا يتعارض مع كرهه للإمبرالية الغربية المتمثلة في بريطانيا، فالعلم والحضارة شيء، وما تمارسه السياسة الاستعمارية شيء آخر، فإذا توافر الخير كل الخير في الأولى، فإن الثانية مثال صارخ للشر والعسف

والطغيان، ولهذا لم يتردد النشاشيبي في تعرية النزعة الإمبريالية لدى الغربيين، وحثّ بني قومه على مواجهتها، يقول: « أيها الغربيون، ارجعوا إلى بلادكم مذمومين مدحورين، انقلبوا إلى دياركم خائبين مقهورين أيها الغربيون علَّمكم نور الدين وصلاح الدين ما لم تكونوا تعلمون، علَّماكم المروءة والوفاء ومكارم الأخلاق والعدل، وأن تكونوا متمدنين مهذبين، لكنكم تلاميذ، ألفيناكم بعد قرون – أرى **الله** بكم – جهالاً أغماراً غير كرام، غير مهذبين» (٤٠)،

وعبَّر إسعاف عن مقته الشديد للاستعمار الغربي، وكراهته له بعدما اتضحت نواياه، وخالفت أفعاله ما أشيع عنه من تسامح وتقدم، وتعلق بالحرية والديموقراطية وحقوق الانسان، وبعدما عمّت شروره وآثامه بلاد العرب والمسلمين، ولا سيما وطنه فلسطين، يقول في خطبته التي ألقاها في ذكرى معركة حطين: «نور الدين، صلاح الدين إن القوم قد عادوا وأعادوها بعد عصور جذعة. اللنبي، غورو، قد أتانا ما قلتما، قد فهمناه، قد عقلناه، إنها لم تنته، إنها لم تنته أيها الغربيون. هذي بلادنا، هذي ديارنا، زايلوا بلادنا، غادروا بلادنا. إنا لكم ولوجوهكم (شاهت وجوهكم لا حياها **الله** وجوهاً) ، ولمدنيتكم الكاذبة المزورة، ولظلمكم وجوركم ولانتقامكم من القالين، من المبغضين، من المنكرين، من الجاحدين، من الكافرين». (٤١)

ومع إشهار عداوته للنزعة الاستعمارية، فإن إسعاف يقر بأن الغرب موئل للعلم والحضارة، وأنه ارتقى القمة بسلوكه هذا السبيل، فلا مناص لنا من السير على هديه، والإفادة مما أنجزه، ولهذا نراه يدعو أهله وبني قومه للإقبال على العلم الإفرنجي والحضارة الغربية، كيما لا يبقوا لأهل الغرب تابعين مستعبدين، يقول: «إذا لم نستيقظ من هجعتنا، ونعرف مقدارنا، ونتخرج في العلم على زعيمه، ظللنا لأهل الغرب أرقاء عسفاء والجاهل للعلم في كل زمان عبدٌ قن» (٤٢) . فلا مناص لنا إذاً من أن نلج أعتاب هذه الحضارة، ونتفاعل معها، وننهج نهجها، كي نسمو في معارج التقدم والمدنية. يقول: « تلكم مدينة الغرب، فالخير كل الخير في أن نعرفها، والشر كل الشر في أن نجهلها، لأننا إذا عاديناها وهي السائدة الساطية، استعلتنا، وإذا ما نبذنا عليها حقرتنا، وهي مدنية قد غمرت الكرة الأرضية، فليس ثمة عاصم، وإن آويت إلى المريخ» (٤٣) .

ويندفع النشاشيبي بعد ذلك في مهاجمة من يقفون من المدنية الغربية موقف الاستنكار أو العداء: «فالعربي الذي يكرّه إلينا هذه المدينة، ويثلبُ علمها ونظامها وفنها، ويسخر من روادها لا يروم وحياتكم أن نحيا في هذا الوجود أو نسود، بل يريد أن نبيد أو أن نعود في الناس مثل العبيد، وهذا عدو، وما تمنى عدو لغيره خيراً» (٤٤) .

ويختتم النشاشيبي رسالته بحثِّ العربي على الاقتداء بالغربي في علمه وفنه ونظامه واتقانه وإخلاصه لعمله، ثم يقرر في غيرما لبس ولا إبهام: « فإن أتيت يا أخا العرب فقد أحسنت إلى أمتك واعتزَّت بعد الذلة عربيتك، قد حملت هامتك عقلاً أوروبياً، كما أقلَّ صدرك قلباً عربياً فانتعتَّ بالنعتين، واستبددت بالمنقبتين، بل هما حصنان حصينان اعتصمت بهما فنجوت، وغادرت خزيان ينظر، ولو لم تكن لولاهما بالناجي» (٤٥).

وإذا كانت الاستعارة من الغرب والإفادة من علومه سائغة ومشروعة في رأي النشاشيبي، فإن سبيلها وعر ودربها شائك، فالنهضة لا تاتي هبة أو منَّة من أحد، ولا تتيح لأحد أن يفتح مغاليقها أو يملك زمامها، ويستحوذ على أعنتها ما دام قابعاً لا يكد ولا يسعى، يقول النشاشيبي موازناً بين الشعب الألماني والشعب العثماني: «إن الألمان لم يبلغوا ما بلغوه وهم هاجدون نائمون ومنغمسون في النعيم مترفون، لا والله ما ظفروا بذلك كذلك، ولكن بحوادث وكوارث شابت لها الأطفال، ووقائع يوم الحروب تقلقلت منها الجبال، ولم تتزلزل الأبطال من الرجال، ومدارس بنوها على أساس من الحقائق متين، وعلوم برزت على علوم المتقدمين وتضافر واتحاد وكدح ودأب وجِدٌّ لا حظٌّ من الدهر وجد» (٤٦).

وهكذا يبدو النشاشيبي من دعاة العلم، فالعصر حسب رأيه عصر العلم: «فكل من لم يهتد به ضلَّ، وكل من لم ينتهج نهجه زلَّ، وكل من رجا النور في هذه الحياة بغيره خاب رجاؤه، وخسرت أمنيته ولم يربح» (٤٧).

والعلم الحق في رأي النشاشيبي، وكما يجسده الواقع، وتنطق به الحقيقة « لن يلقاه في هذا العصر ناشده، ولن يجده رائده إلا في الإقليم الإفرنجي، فإن أهل هذا الإقليم قد هجروا الكرى منذ قرون والمشارقة هاجدون» (٤٨). ويضيف: «وما يقلقل من مكانة العربي، ويُضحك منه خصيمه وخليله، إلا أن يجد المنهل العذب، وهو ملتهب الكبد فلا يَرِد، ويتنور مقتبس الأنوار، وقد دجا واحلولك، فلا يقتبس، فهذا الذي يشينه ولا يزينه، ويسخط الإنسانية ولا يرضيها، فاطلب العلم يا فتى ولو في الصين، ونقب عن الحكمة في كل مكان، وتلقفها من كل إنسان، والعق العسل، ولا تسل عن نحله» (٤٩).

ربما توحي هذه الدعوة وما يشبهها أن صاحبها قريب من العلمانيين ودعاة التغريب، وليس كما نعته معاصروه بأنه من المحافظين التقليديين، ولكن الأمر في الحقيقة خلاف ذلك، فالرجل كما اتضح من مجمل مواقفه وآرائه ليس علمانياً تغريبياً، كما أنه ليس موقف المفكر التقليدي أو السلفي المنغلق، الذي تجمد على النصوص، وفقد امكانية الحوار وإمكانية الأخذ والعطاء، **بل هو موقف يرتكز في أساسه ومبناه على**

قاعدتين رئيسيتين: المحافظة ثم التجديد.

فإذا كانت مواقف المثقفين تجاه المدنية الغربية تتراوح بين من يدعو الى التجديد الحر المطلق من كل قيد، ولو كان على حساب الثابت من القيم والمبادىء، وبين من يدعو إلى الحذر، ويعتمد الرفض المطلق لكل جديد ومستحدث أسلوباً ومنهجاً، فإن النشاشيبي يرفض هذه الثنائية، وهذا الخيار بين طريقين لا ثالث لهما، ويؤكد أن هناك طريقاً يجمع بين أحسن ما في الطريقين من جوانب الإبداع: الاعتماد أولاً على التراث، ثم الإفادة بعد ذلك من ثقافة العصر.

ولكن ربط الحاضر بالماضي يتطلب في رأي النشاشيبي بحثاً واستقصاء، وعقلاً كاشفاً، وملكة صافية، وإيماناً راسخاً، ووصل الحاضر بالمستقبل يقتضي عزيمةً صادقة وإقداماً ماضياً وثورة جريئة، وهنا موطن التحدي امام المسلم المؤمن بدينه الحريص على دنياه.

خاتمة:

وبعد، فقد يكون صحيحاً أن النشاشيبي لم يقدم تصورا نظريا متكاملا لعملية التجديد، ومواجهة الفكر الغربي الوافد، ولكن النتيجة الحقيقة أنه استطاع بموقفه الذي عرضته في الصفحات القليلة السابقة أن يغلق الباب بوجه محاولات نقد العقيدة، وأوجد في الوقت نفسه نوعاً من الاطمئنان النفسي خفف من حدة الشعور بالنقص تجاه الغرب، وبذلك استطاع أن يمنح الفكر العربي الإسلامي نظرة في عمق التجربة الحضارية، تقيه عثرات التقليد والتقوقع في معطيات الحضارة الغربية، ونحن نرى في كتبه ومؤلفاته قيماً فكرية أصيلة، تفتح أمامنا آفاقاً فاعلة في حل بعض مشكلات الإنسان العربي المعاصر التي هي في جوهرها حضارية متشعبة الجذور والأبعاد.

الهوامش:

١. رحَّب إسعاف مثله مثل كثير من الأدباء والشعراء في فلسطين وسواها من الأقطار العربية بصدور الدستور، وأمل فيه خيراً، يقول من قصيدة له مشيداً بالنصر الذي حققته الدولة العثمانية على اليونان:

أخطري اليوم في الربوع اختيالا	لا تخافي من العدو اغتيالا
لاتخافي من كيده لا تخافي	إن كيد العدو ولى وزالا
أيها الشرق طال نومك فانهض	للمعالي وصافح الأجيالا
أهجر الجهل والعماية هجراً	واعدُ للعلم مرقلاً إرقالا

انظر، د. إسحاق موسى الحسيني، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي (القدس: مركز الأبحاث الإسلامية، ١٩٨٧م) ، ص: ٦٦.

٢. د. ياسر أبو عليان، عصر إسعاف، من كتاب أبحاث عن أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، (القدس: مركز الأبحاث الإسلامية، ط١، ١٩٨٧م) ، ص: ٥– ٦.

٣. د. تيسير الناشف، مفكرون فلسطينيون في القرن العشرين، (الناصرة: منشورات الطلائع، ط٣، ١٩٩٩م) ، ص ١٢– ١٣.

٤. محمد إسعاف النشاشيبي، كلمة في اللغة العربية، (القدس: مطبعة دير الروم الارثوذوكس، ط ٢، ١٩٢٥م) ، ص: ٥٧.

٥. المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٦. أ. د محمد عيسى صالحية، محمد إسعاف النشاشيبي، من كتاب دراسات في التراث الثقافي لمدينة القدس، (بيروت: مركز الزيتونة للدراسات والنشر، ٢٠١٠م) ، ص: ٨١.

٧. انظر، د. إسحاق موسى الحسيني، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي) ، ص: ٥٦.

٨. محمد إسعاف النشاشيبي، الفيلسوف أمين الريحاني: قولان له في البلاغة، مجلة الرسالة، (مجلد ١٣، عدد، ٦٣٩، أول أكتوبر ١٩٤٥م) ، ص: ١٠٥٤ نقلاً عن، د. اسحاق موسى الحسيني، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ١٦.

٩. النشاشيبي، اللغة العربية والأستاذ الريحاني، (دمشق: مجلة الميزان الدمشقية، رمضان، ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٥م) ، ص: ٣٣.

١٠. المصدر نفسه، ص: ٣٣، ٣٤.

١١. نفسه، ص: ٣٤.

١٢. أنظر أ. د. عبد الرحمن ياغي، أكتب عن رواد النهضة في فلسطين، (عمان: أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٥) ، ص: ٢٣٤.

١٣. د. ابراهيم العلم، مدرسة اسعاف النشاشيبي في اللغة والأدب، مجلة آفاق، (رام الله: أكاديمية المستقبل للتفكير الابداعي، العدد الثالث، ١٩٩٩م) ، ص: ١٠٠.

١٤. نفسه والصفحة نفسها.

١٥. النشاشيبي، كلمة في اللغة العربية، ص: ٩٥.

١٦. أ. د. حسن السلوادي، مواقف في حياة أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، (القدس: مركز الأبحاث الإسلامية، ١٩٩٩م) ، ص: ٣٤.

١٧. اسحاق موسى الحسيني، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٤١– ٤٢.

١٨. أ. د. حسن السلوادي، مواقف في حياة أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٨٠– ٨١.

١٩. النفائس العصرية، السنة الثانية، المجلد الثاني، ١٩١١م، ص: ٥٧٦، نقلاً عن، د. إسحاق موسى الحسيني، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٦٤.

٢٠. أ. د ياسر الملاح، إسعاف مربياً، من كتاب أبحاث عن أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٧١.

٢١. المرجع نفسه، ص: ٨٥.

٢٢. محمد إسعاف النشاشيبي، مجموعة النشاشيبي، (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٣٤١هـ) ، ص: ٣.

٢٣. أ. د محمد عيسى صالحية، محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٤٣.

٢٤. مجلة الرسالة، القاهرة، السنة السادسة، عدد، ٢٨٣، (٥/ ١٢/ ١٩٣٨) ، ص: ١٩٧٢.

٢٥. مجلة الرسالة، السنة السادسة، عدد، ٢٧١، (١٢/ ٩/ ١٩٣٨) ، ص: ١٤٩٤.

٢٦. المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٢٧. النشاشيبي، العربية في المدرسة، (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٨م) ، ص: ٤٢.

٢٨. المصدر نفسه، ص: ٤٤.

٢٩. انظر، كمال الريماوي، حياة محمد إسعاف النشاشيبي، من كتاب أبحاث عن أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، ص: ٣٧.

٣٠. خير الدين التونسي، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق، د. المنّصف الشنوفي، (تونس: الدار التونسية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م) ، ص: ٥٠.

٣١. هذا الوضع ليس قاصراً على المجتمع العربي، بل واجهته أيضا كل المجتمعات التقليدية في مراحل تحديثها الأولى. انظر على سبيل المثال: الدكتور علي هلال، التجديد في الفكر السياسي المصري الحديث، (القاهرة، معهد البحوث والدراسات الاسلامية، ١٩٧٥م) ، ص: ٣١– ٥٠، الدكتور اسحاق موسى الحسيني، أزمة الفكر العربي (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٤م) ، ص: ٦– ٤٦.

٣٢. انظر على سبيل الموازنة، أ. د حسن السلوادي، الدكتور إسحاق موسى الحسيني بين الوفاء والذكرى، (الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، ١٩٩١م) ، ص: ٢١٢.

٣٣. المرجع نفسه، ٢١٤.

٣٤. محمد إسعاف النشاشيبي، مقام ابراهيم، (القدس: مطبعة بيت المقدس، ١٣٥٤هـ) ، ص: ٢٣– ٢٤.

٣٥. المصدر نفسه، ص: ٢٤.

٣٦. انظر محمد علي مرحبا، أصالة الفكر العربي، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م) ، ص: ١٥٦.

٣٧. الدكتور هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، (بيروت: دار النهار، ١٩٧٨م) ، ص: ٣٥.

٣٨. محمد إسعاف، قلب عربي وعقل أوروبي، (القدس: مطبعة بيت المقدس ١٣٤٢هـ ١٩٢٤م) ، ص ٣– ٤.

٣٩. المصدر نفسه، ص ١٣.

٤٠. محمد إسعاف النشاشيبي، البطل الخالد صلاح الدين والشاعر الخالد أحمد شوقي، (القدس: مطبعة بيت القدس، ١٩٣٢م) ، ص: ١٠٩ وما بعدها.

٤١. المصدر نفسه، ص: ١١٢.

٤٢. محمد إسعاف النشاشيبي، كلمة موجزة في سير العلم وسيرتنا معه، (القدس: مطبعة دير الروم الأرثدوكس ١٣٤٠ هـ) ، ص: ١٣- ١٤.

٤٣. محمد إسعاف النشاشيبي، قلب عربي وعقل أوروبي، (القدس: مطبعة بيت القدس ١٣٤٢هـ) ، ص: ٥.

٤٤. المصدر نفسه، ص: ١٣.

٤٥. المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٤٦. انظر، أ. د. عبد الرحمن ياغي، أكتب عن رواد النهضة في فلسطين (عمان: أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٥م) ، ص: ٢٤٥.

٤٧. المرجع نفسه، ص: ٢١٦.

٤٨. محمد إسعاف النشاشيبي، كلمة موجزة في سير العلم وسيرتنا معه، ص: ١٤.

٤٩. المصدر نفسه، ص: ١٨.

المصادر والمراجع:

أولاً ـ الكتب:

١. التونسي، خير الدين، أقوم المسالك في معرفة الممالك، تحقيق، د. منصف الشنوفي، (تونس: الدار التونسية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م) .

٢. الحسيني، أ. د. إسحاق موسى، أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، (القدس: مركز الأبحاث الاسلامية، ١٩٨٧) .

٣. الحسيني، أ. د. إسحاق موسى، أزمة الفكر العربي، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٤م) .

٤. السلوادي، أ. د. حسن عبد الرحمن، مواقف في حياة أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، (القدس: مركز الأبحاث الإسلامية، ١٩٩٨م) .

٥. السلوادي، أ. د. حسن عبد الرحمن، الدكتور إسحاق موسى الحسيني بين الوفاء والذكرى، (الطيبة: مركز إحياء التراث العربي، ١٩٩١م) .

٦. شرابي، د. هشام المثقفون العرب والغرب، (بيروت: دار النهار، ١٩٧٨م) .

٧. صالحية، أ. د محمد عيسى، وآخرون، دراسات في التراث الثقافي لمدينة القدس، تحرير، د. محسن محمد صالح، (بيروت: مركز الزيتونة للدراسا ت والنشر، ٢٠١٠م)

٨. العلم، د. إبراهيم، مدرسة إسعاف النشاشيبي في اللغة والأدب، مجلة آفاق، (رام الله: أكاديمية المستقبل للتفكير الإبداعي، ١٩٩٩م) .

٩. أبو عليان، وآخرون د. ياسر، أبحاث عن أديب العربية محمد إسعاف النشاشيبي، (القدس: مركز الأبحاث الإسلامية، ١٩٨٧م) .

١٠. مرحبا، محمد علي، أصالة الفكر العربي، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م) .

١١. الناشف، تيسير، مفكرون فلسطينيون في القرن العشرين، (الناصرة: منشورات الطلائع، ط٣، ١٩٩٩م) .

١٢. النشاشيبي، محمد إسعاف، البطل الخالد صلاح الدين، والشاعر الخالد أحمد شوقي، (القدس: مطبعة بيت القدس، ١٩٣٢م) .

١٣. النشاشيبي، محمد إسعاف، العربية في المدرسة، (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٨م) .

١٤. النشاشيبي، محمد إسعاف، الفيلسوف أمين الريحاني: قولان له في البلاغة، مجلة الرسالة، (مجلد ١٣، عدد ٦٣٩، أول أكتوبر، ١٩٤٥ م) .

١٥. النشاشيبي، قلب عربي وعقل أوروبي، (القدس: مطبعة بيت المقدس، ١٣٤٢ هـ) .

١٦. النشاشيبي، كلمة موجزة في سير العلم وسيرتنا معه، (القدس: مطبعة دير الروم الأرثوذكس، ١٣٤٠ هـ) .

١٧. النشاشيبي، اللغة العربية والأستاذ الريحاني، (دمشق: مجلة الميزان، رمضان ١٣٤٢ هـ/ ١٩٢٥) .

١٨. النشاشيبي، محمد إسعاف، كلمة في اللغة العربية، (القدس: مطبعة بيت المقدس، ١٩٢٥ م) .

١٩. النشاشيبي، مجموعة النشاشيبي، (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٣٤١ هـ) .

٢٠. النشاشيبي، مقام إبراهيم، (القدس: مطبعة بيت المقدس، ١٣٥٤ هـ) .

٢١. هلال، د. علي، التجديد في الفكر السياسي المصري الحديث، (القاهرة: معهد البحوث والدراسات الاسلامية، ١٩٧٥م) .

٢٢. ياغي، أ. د. عبد الرحمن، أكتب عن رواد النهضة في فلسطين، (عمان: أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٥ م) .

ثانياً الدوريات:

١. مجلة آفاق، (رام الله: أكاديمية المستقبل للتفكير الإبداعي، ١٩٩٩م) .

٢. مجلة الرسالة، (القاهرة: مجلد ١٣، عدد ٦٣٩ أول أكتوبر ١٩٤٥م) .

٣. مجلة الميزان الدمشقية، (دمشق، رمضان ١٣٤٢ هـ/ ١٩٢٥م) .

٤. مجلة النفائس العصرية، السنة الثانية، المجلد الثاني، ١٩١١م.

التناص في صورة الكاريكاتير
دراسة أسلوبية (جمالية)

د. عمر عتيق*

* أستاذ مشارك في علم البلاغة/ كلية التربية/ فرع جنين/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

يهدف البحث الى دراسة مظاهر التناص في صورة الكاريكاتير، وهو التناص التراثي الذي يشتمل على المعتقدات التراثية. والتناص الديني الذي يستعين بالقصص القرآنية ويوظفها في سياقات سياسية مختلفة تنسجم مع مضامين تلك القصص. والتناص التاريخي الذي يستحضر شخصيات وأحداثا في حقب زمنية مختلفة، ويربطها بما يحدث في الزمن الحاضر.

Abstract:

This research tackles the aspects of intertextuality in caricature images. It also observes a collection of intertextuality forms; these are the traditional intertextuality which includes traditional beliefs that are abbreviated in the caricature image, the religious one which seeks help from Quran stories and employs that in political contexts that are in harmony in terms of their connotations and abilities of excitement , the historical one which invites characters and events from different periods connecting them with modern ones, and the symbolic one which includes a number of symbols.

مقدمة:

ينبغي أن نحدد مفهوم النص الذي تسير الدراسة على هديه، إذ تتجاوز الدراسة المفهوم التقليدي أو المألوف الذي يقيد النص بتشكيل لغوي منطوق أو مكتوب، فالنص ليس جسداً من الكتابة، أو نسيجاً لغوياً محكوماً بمواصفات تركيبية، بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أم شكلاً إبداعياً آخر؛ ذلك أن الإبداع ليس قاصراً على اللغة، والتلقي كذلك ليس محصوراً بالقراءة أو التلقي، فالمهارات والكفاءات الإبداعية تتجاوز أسوار اللغة ومهارات التلقي ينبغي أن ترقى إلى تجليات الإبداع الفني، فالموسيقى – مثلا – إبداع فني مؤثر يتجاوز جسد اللغة ومهارة القراءة والتحليل اللغوي، والرسم كذلك فن تواصلي يتخطى حدود مهارات التواصل اللغوي، فكل فن يقتضي مهارة تلقي تناسبه وتتفاعل معه.

واستئناساً بما تقدم فإن صورة الكاريكاتير هي نص يحمل رسالة من الفنان المرسل إلى المتلقي المرسل إليه، وهي نص له مكوناته وعناصره، نحو الألوان والأشكال والرموز والأبعاد والإشارات، وتحل هذه العناصر أو المكونات محل الحروف والمفردات والتراكيب. و ((يستخدم مصطلح النص بمعنى سيميائي محدد يجعله ينطبق بالضرورة على رسالة تثبت باللغة الطبيعية، ولكن يجب أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملاً Integral Meaning، وتكون هذه الرسالة رسمًا أو عملاً فنيًا أو مؤلفًا موسيقيًا أو بناية، فالمبنى نص في الدراسات السيميوطيقية التي تتناول العمارة سواء أكانت تدرس مباني دينية أم مدنية)). (١)

وإذا كان النص اللغوي يتكون من بنية سطحية وبنية عميقة، فإن الصورة كذلك تتكون من بناء سطحي مشاهد (معلن) ، ويتضمن في الغالب دلالات مألوفة سطحية، ومن بناء عميق غير مشاهد (مضمر) يحتاج إلى سبر أغوار الدلالة أو الرسالة التي تنطوي عليها الصورة. وبهذا تكون مقولة المعنى ومعنى المعنى في الخطاب اللغوي تناظر ما يمكن أن نسميه المعنى المشاهد، والمعنى المضمر في صورة الكاريكاتير، وبناء عليه فإن مفهوم النص في الدراسة يتقاطع مع مفهوم النص عند (إيزابيرغر) الذي يرى أن النص ((ما يشير إلى عمل فني مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون.. الخ)) . (٢)

والنص الإبداعي عامة لا يخلو من جينات دلالية تسهم في تشكيل بنية النص ناجمة عن مؤثرات شعورية أو لاشعورية في الوعي المعرفي، وتفضي هذه الحقيقة إلى مقولة (اللاشعور الجمعي) التي يرتد الخطاب الثقافي إلى منابعها، إذ إن ((ظاهرة تداخل

النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل)) (٣)

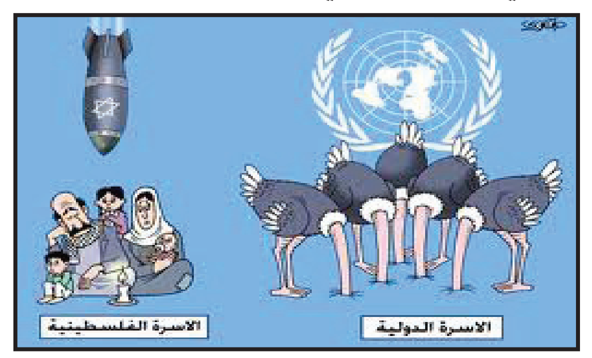
وقد تشكل كلمة واحدة مفتاحاً لغوياً قادراً على ربط النص بنص آخر، وتكون الكلمة الواحدة بؤرة دلالية تحمل شحنة دلالية قادرة على إيقاظ ذهن المتلقي للتفاعل مع نص آخر، وتعتمد قدرة الربط على مدى ثقافة المتلقي على رصد العلائق الدلالية بين النص الحاضر والنص الأصلي، وهو ربط يكشف عن التفاوت في قدرات التلقي. وقد يكون المفتاح أو البؤرة الدلالية غير لغوية، نحو الأيقونات والرموز والأرقام والأشكال والصور، فالمهم أن تكون البؤرة الدلالية ذات قدرة إيحائية، توقظ ذهن المتلقي، وتنشط خلايا الذاكرة الثقافية.

وتسابقت أقلام النقاد في تعريف التناص، ولا تميل الدراسة إلى عرضها لكثرتها وتناظرها في المفهوم عامة، ولعل الاختلاف الجوهري بينها يكمن في مفهوم النص ذاته، فمن انطلق من البناء اللغوي للنص ذهب إلى أن: ((التناص اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين)) (٤). ومن تخطى حدود البناء اللغوي ذهب على أن التناص ((كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى)) (٥). وهو التعريف الذي تتبناه الدراسة.

وترصد الدراسة حزمة من أشكال التناص في صورة الكاريكاتير، إذ تعالج التناص التراثي، نحو المعتقدات الشعبية والأمثال التي تختزلها صورة الكاريكاتير. والتناص الرمزي الذي يشمل عدداً من الأيقونات الرمزية. والتناص الديني الذي يمتص السياق القصصي في القرآن الكريم ويوظفه في سياقات سياسية تتناغم في دلالتها وقدرتها على التأثير والإثارة. والتناص التاريخي الذي يستدعي شخصيات وأحداثاً من أزمنة مختلفة، ويربطها بشخصيات وأحداث معاصرة مؤثرة في الخطاب الثقافي.

التناص التراثي:

يوظف فن الكاريكاتير المعتقدات الشعبية الراسخة في الذاكرة الثقافية متخذاً من مقولة أن النعام يدفن رأسه في الرمال كيلا يرى الخطر الذي يحيط به، ليعقد موازنة بين صمت الرأي العام،



وما يتعرض له الشعب الفلسطيني من قتل وتنكيل وحصار. فاللوحة تنقسم إلى قسمين؛ الأول: الأسرة الدولية التي تمثلها خمس نعامات ترمز إلى الأعضاء الدائمين في مجلس الأمن الدولي، وتبدو النعامات وهي تدفن رأسها في الرمال تجسيداً للاعتقاد الشعبي الذي يظن أن النعامة تفعل ذلك هرباً من رؤية الخطر، فمجلس الأمن الذي تمثله النعامات يغض النظر عما يحدث من ويلات للشعب الفلسطيني. والثاني: الأسرة الفلسطينية التي تنهمر عليها القنابل الإسرائيلية. وظهور شعار الأمم المتحدة واللون الأزرق يدلان على مسؤولية المجتمع الدولي في حماية المدنيين الفلسطينيين من قصف القنابل الإسرائيلية.



ويعد المثل مفصلاً رئيساً في الخطاب الثقافي، ويوظف فنانو الكاريكاتير المثل السائر (الشمس لا تُغطى بغربال) في غير سياق دلالي، وهو في التصوير البلاغي استعارة تمثيلية للتعبير عن مواقف مختلفة، فظهور صورة الغربال وأشعة الشمس في اللوحة الآتية هو تناص بصري يحيل إلى نص لغوي، وهو المثل المذكور آنفا، وإلى نص دلالي إعلامي سياسي، إذ تتحول قناة (الجزيرة) الفضائية إلى أشعة شمس، ويمسك المسؤول السياسي المستهدف من إعلام الجزيرة غربالا لمنع وصول الخطاب الإعلامي إلى الجمهور. فالتناص في اللوحة ذو مستويين؛ مستوى لغوي غائب مستحضر من الذاكرة الثقافية، ومستوى بصري يختزل صراعاً إعلامياً سياسياً بين التأثير الإعلامي لقناة الجزيرة وسياسة الدولة المستهدفة من الخطاب الإعلامي. كما يكشف التناص في اللوحة عن محاولات حجب بث قناة الجزيرة في غير مكان.



ويصور تناص المثل أو صورة الشمس والغربال سياسة الاحتلال في تهويد فلسطين، فتظهر الشمس مشرقة بعروبة فلسطين، والغربال يحمل عبارة (يهودية إسرائيل) ، والجاني يمثل الاحتلال، ويكشف الزي الذي يرتديه عن الأبعاد الاستيطانية والعنصرية؛ فالقبعة أو اللباس (الزي)

تخص المستوطنين، وفي هذا تناص يكشف عن السياسة الاستيطانية، والنجمة السداسية تمثل البعد الصهيوني، والصليب المعقوف (رمز النازية) الظاهر على الذراع يجسد التمييز العنصري بين العرب واليهود في فلسطين.

ويبدو المستوطن في اللوحة قد أشاح بوجهه عن الشمس؛ لأن شمس عروبة فلسطين ساطعة قوية، لا يستطيع النظر إليها أو الصمود في مواجهتها، فإشراقة عروبة فلسطين أقوى من الغربال ومن محاولات التهويد، ووهج العروبة لا تطفئه سياسة التهويد والطمس والتمييز العنصري.



ويعمد فنان الكاريكاتير إلى تحوير المثل العربي ليتلاءم مع السياق الدلالي المقصود دون أن يؤدي التحوير إلى غياب التناص الدلالي بين سياق المثل العربي وسياق الحدث أو الموقف، كما هي الحال في عبارة (تجوع الحرة ولا تأكل بثوابتها) التي تظهر في اللوحة الآتية، إذا تحيلنا إلى المثل العربي (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها) الذي يضرب في سياق التضحية والحفاظ على الشرف. وإذا كان أصل المثل يحيلنا إلى قصة (الزباء) التي أرغمها أبوها (الحارث بن سليل الأسدي) على الزواج من (علقمة بن خصفة الطائي) ، وقد افترقا بعد فترة من زواجهما بسبب غياب التكافؤ بينهما، فضحت (الزباء) برفاهية الحياة مقابل حريتها واعتزازها بنفسها. و (الزباء) في قصة المثل تتحول إلى (غزة) في خطاب الكاريكاتير، وكما ضحت (الزباء) تضحي غزة، وتتحمل الجوع والحصار مقابل التمسك بالثوابت الوطنية. إن المفردات أو التراكيب اللغوية التي تحويها الصورة الكاريكاتيرية ذات كثافة دلالية وقدرة امتصاصية لمواقف وأحداث سابقة، لذا ينبغي على المتلقي أن يستنهض ذاكرته المعرفية كي يحقق التناص وظيفته وهي ((إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه))(٦).

التناص الرمزي:

١ـ الحذاء:

لا أظن أن الصحفي العراقي منتظر الزيدي الذي قذف الرئيس الأمريكي جورج بوش بحذائه كان يتوقع أن حذاءه سيدخل التاريخ، وأن الحذاء سيكون أيقونة فنية يشكل منها



فنانو الكاريكاتير لوحات فنية يعبرون بها عن واقع سياسي متعدد الأبعاد، ويجسدون فيها أطيافا وجدانية، ويربطون بين الحدث ذاته، وأحداث أخرى ذات صلة كما يبدو في اللوحة الآتية التي تربط بين ضرب الرئيس الأمريكي بالحذاء، والهجوم بالطائرات على مواقع أمريكية في الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) ، ذلك الحدث الذي أصبح وشما في ذاكرة التاريخ، وأحدث تغيرات سياسية في غير مكان في العالم. وتعد عبارة (أحداث الرابع عشر من ديسمبر) في أعلى اللوحة – وهي تاريخ ضرب الرئيس الأمريكي بحذاء العراقي منتظر الزيدي– تناصاً لغوياً مباشراً يحيلنا إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر، ولم يكتف الفنان بالتناص اللغوي بين الحدثين، فحول الحذاء إلى طائرتين مقاتلتين، وأسهب الفنان في أسلوب السخرية السياسية، فكتب على الحذاء الأول (القندرة الذرية) ، وهي عبارة مكثفة تحمل تناصاً سياسياً إعلامياً إذ تحيل ذهن المتلقي إلى المزاعم الغربية التي بررت العدوان بامتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل، فالعبارة تحوي تناصاً مؤسساً على سخرية لاذعة من وسائل الإعلام الغربية التي روجت لغزو العراق. وكتب على الحذاء الثاني عبارة (أم القنادر) في إشارة إلى مصطلح (أم المعارك) الذي شكَّل خطاباً سياسياً وعسكرياً في عهد الرئيس العراقي صدام حسين.

ويربط الفنان بين حذاء منتظر الزيدي وحذاء الإسكافي (حُنيْن) في قصة المثل العربي (رجع بخفي حُنيْن) الذي يعد استعارة تمثيلية لحال من يعود من مهمته خائباً فاشلاً خاسراً، وقد أحدث الفنان تغييرا في لغة المثل فتحول (حُنيْن) إلى (منتظر) بهدف الربط بين دلالتين؛ الأولى دلالة مستدعاة من الذاكرة الثقافية التي تحفظ قصة المثل، والثانية دلالة سياسية تجسد فشل بوش في الحرب على العراق وعودته بخفي (منتظر) .



وقد سجل الحدث في حينه عاصفة إعلامية وتفاعلاً وجدانياً في الأوساط العربية والإسلامية خاصة، وعده بعضهم انتصاراً نفسيا يعوض الانتصار العسكري في ميدان الحرب، فجسد فنان الكاريكاتير هذا التفاعل والتعاطف مع الحدث باللوحة الآتية التي تُظهر شخصا يعلق حذاء (منتظر) على الجدار تمجيداً للحدث واعتزازاً بالصحفي العراقي (منتظر) ، وشماتة بالسياسة الأمريكية.



وجسد فنانو الكاريكاتير الخوف من تكرار ما قام به منتظر، فصوروا الهاجس الأمني بوضع حذاء الصحفي بقفص لمنع الصحفي من قذف المسؤول السياسي بالحذاء. وظهر قفل القفص بألوان العلم الأمريكي للدلالة على الإجراءات الأمنية الأمريكية المشددة بحق الصحفيين، وعلى غياب الثقة بالصحفيين في المحافل السياسية والمؤتمرات الصحفية. ولا يخفى أن وضع الحذاء في قفص مغلق بقفل أمريكي ليس إجراء حقيقيا، بل هو رمز دال على الهاجس الأمني بعد حادثة حذاء الصحفي العراقي.



ويجمع الفنان بين التناص الرمزي الدال على الحدث الأصلي، وتناص سياسي يرتبط عضويا بالحدث الرئيس، إذ تجسد اللوحة الآتية فشل الحملة العسكرية على العراق سياسيا وعسكريا، فيبدو الرئيس الأمريكي (بوش) حاملا حذاء (منتظر) وهو يغادر العراق ويدخل بوابة التاريخ، وهو مشهد

يدل على سياق سياسي مفعم بالهزيمة والانكسار. كما تشكل خلفية اللوحة تناصا عسكريا؛ إذ تظهر آليات الاحتلال الأمريكي محترقة يتصاعد منها دخان الهزيمة. فالحذاء الرمز في هذه اللوحة يمثل المشهد الأخير للحرب على العراق.

٢ـ المواقع الإلكترونية للتواصل الاجتماعي (التناص التقني) :



لا يخفى الدور الخلّاق والريادي الذي نهضت به مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العنكبوتية وبخاصة موقع (الفيس بوك) الذي تكفل بالتنظيم والتخطيط والتحريض في سياق فعاليات الثورات العربية في غير مكان. وقد وظف فنانو الكاريكاتير أسماء مواقع التواصل ورموزها التي أضحت في لوحة الكاريكاتير أيقونات تناص تجسد دلالة تقنية وسياسية واجتماعية، كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تُظهر العلاقة العضوية بين مواقع التواصل والثورات العربية. وأضحت أسماء مواقع التواصل شعارات تُرفع في مسيرات شعبية للتعبير عن دورها الريادي. وتعد هذه اللوحة تناصا تقنياً عاماً؛ لأنها جمعت أسماء مواقع التواصل أو رموزها كلها، في حين اختص بعض اللوحات بموقع (الفيس بوك) للدلالة على تميز دوره، وانتشاره جغرافيا، واعتماده من قبل منسقي فعاليات الثورات.



وتحول رمز مواقع التواصل من الدلالة على التخطيط والتنظيم والتحريض إلى الدلالة على الثوار أنفسهم، وعلى الثورة ذاتها، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تختزل أحداث (ميدان التحرير) في اليوم الذي عُرف بموقعة الجمل حينما استعان معارضو الثورة (البلطجية) بالخيول والجمال لفض حشود الثوار في ميدان التحرير.

وقد ألهم هذا الحدث اللافت والغريب فنانَ الكاريكاتير أن يجسد رمز الفيس بوك حصانا يمتطيه ثائر في مواجهة معارض للثورة يمتطي جملاً، وعليه فإن التناص في



اللوحة يختزل خطابين متناقضين؛ الأول: خطاب ثقافي تقني مستنير يتمثل برمز الفيس بوك، ويكشف عن الوعي الوطني، وهو خطاب يخص الثوار. وخطاب بُدائي سوقي، يتمثل برمز الجمل، ويكشف مخططات فلول النظام السابق ومصالحهم في إجهاض الثورة.



وعمدت الأجهزة الأمنية والدوائر الرسمية إلى حجب مواقع التواصل الاجتماعي وبخاصة موقع (الفيس بوك) بهدف قطع التواصل بين لجان الثورة والجماهير، وإحداث شلل في قدرات التخطيط والتنظيم والتعبئة والتحريض للكوادر الثورية وامتدادها الجماهيري. فخطورة مواقع التواصل لا تقل شأنا عن خطورة الثوار أنفسهم، وقد وظف فنان الكاريكاتير هذا الأمر، فجسد الدور الهجومي لمواقع الاتصال، وصوّر أجهزة الدولة برجل أمن يحمل ترسا لمواجهة هجوم مواقع التواصل. فاللوحة تشكل صراعاً بين تقنية الثورة وقمع النظام، أو بين الصوت الإعلامي الديمقراطي، ودكتاتورية الأنظمة. وقد تضافرت تقنية الثورة والامتداد الجماهيري في كسر شوكة النظام، أو كسر ظهر النظام كما تعبر اللوحة التي تظُهر نهاية النظام المصري والدور الريادي للفيس بوك.

٣ـ الأيقونات الدينية:



من أبرز أيقونات التناص الديني الهلال والصليب، وهما رمزان موغلان في القدم، ولهما حضور فكري في الخطاب الثقافي والوجداني، وسجل هذان الرمزان مواقف تاريخية حافلة، وأصبحا وشما في الذاكرة الوطنية، وبخاصة في التاريخ المصري الحديث ولا سيما في أحداث ثورة (عرابي) . وتحرص ثقافة الاستعمار ومن ينتمون إليه من الطابور الخامس على استغلال

الخلافات الطائفية بهدف تمزيق النسيج الوطني، وتقويض دعائم الوحدة الوطنية، وهو ما حدث أثناء ثورة (يوليو) ، وفي أعقاب سقوط النظام إذ شهدت بعض الأماكن إحراق بعض الكنائس في مصر. وما دامت ريشة الفنان راصدا للواقع وتفاعلاته، وما دام الفنان صاحب رسالة ومنتميا لثقافته الوطنية فقد وظف التناص الديني للهلال والصليب ليكون دعوة للوحدة الوطنية التي جسدتها اللوحة جسما قويا يقبض بكلتا يديه بالهلال والصليب، واتخذ من النسر (الشعار الوطني) رأسا للجسم، ومن العلم درعا للصدر حرصا على معالم القوة وسمات الوحدة الوطنية.

ويوظف الفنان التوازن أثناء السير على الحبل للتعبير عن فكرة التوازن الطائفي حفاظا على نسيج المجتمع الواحد، فيتخذ من الهلال والصليب آلية للتوازن، ويجسد الشعب المصري برجل يحمل بيده الهلال والصليب. ولا يخفى أن التوازن في السير على الحبل يناظر التوازن الطائفي، واستقرار المجتمع وسيادة الأمن والطمأنينة، والحبل يناظر خطورة فقدان التوازن، فإذا فقد السائر على الحبل توازنه سقط وهلك، وكذلك إذا فقد المجتمع توازنه الطائفي شاعت الفوضى والفتن والدمار.

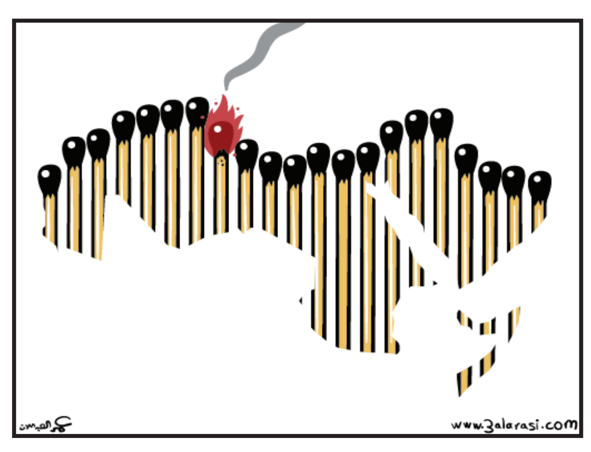
٤ـ النار (عود الثقاب) :



أصبح عود الثقاب أو الشعلة من رموز التناص التي ظهرت في لوحات غير فنان في الخطاب الكاريكاتوري، وقد حاولت تحديد الفنان الذي ابتكر رمز عود الثقاب أو الشعلة للتعبير عن دور تونس الريادي في انتشار الثورات في الوطن العربي، ولكن محاولاتي واجهت صعوبات بسبب ظهور اللوحات الكاريكاتورية ذات التناص الرمزي المتماثل أو المتشابه في زمن واحد لأحداث متسارعة ومتداخلة ومتناظرة. واتفاق الفنانين على وحدة الرمز الناري يعود إلى

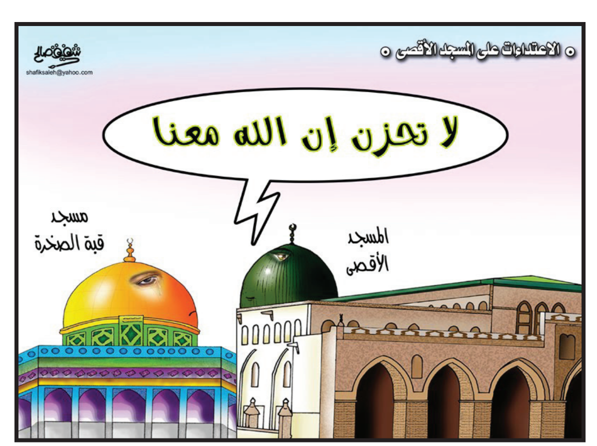
النار التي احترق بها الشهيد محمد بوعزيزي في محافظة (سيدي بو زيد) في تونس.

ونلحظ في اللوحة أن عود الثقاب المشتعل يمثل الموقع الجغرافي لتونس في خريطة الوطن العربي التي تتشكل من أعواد الثقاب القابلة للاشتعال. وأن عود الثقاب تحول في موقع تونس إلى زهرة ياسمين؛ لأن الخطاب الإعلامي تبنى مصطلح (ثورة الياسمين) للثورة التونسية. ولم يغفل الفنان التنويه إلى ريادة الثورة التونسية، وإشعالها فتيل الثورات العربية، فكتب في أعلى اللوحة (تونس – القيامة الأولى) .



وإذا كانت اللوحة السابقة قد حوت نصاً لغوياً يسهم في الكشف عن دلالات التناص في عود الثقاب، وحوت كذلك رمزاً تناصياً وهو زهرة الياسمين، فإن التناص في اللوحة الآتية أقل مباشرة في الدلالة على الدور الثوري الريادي للثورة التونسية، وعليه فإن اللوحة تقتضي متلقياً أكثر وعياً برمز الثقاب المشتعل الذي يمثل الموقع الجغرافي لتونس.

التناص الديني:



يوظف فنانو الكاريكاتير أبرز الأحداث الدينية المستوحاة من سياق قصص القرآن الكريم للتعبير عن أحداث سياسية معاصرة، ويختار الفنانون آية قرآنية أو جزءاً من آية لتكون بؤرة لغوية دلالية تنهض بالحدث الديني وبالواقع السياسي، فتصبح لوحة الكاريكاتير مكونة من بنية مستحضرة من خطاب ثقافي عقائدي خالد في الذاكرة والوجدان، ويتسم بكثافة نفسية تهز المشاعر النفسية، ومن بنية معاصرة لحدث لا يقل تأثيراً وإثارة عما تحويه البنية المستحضرة. ففي لوحة تصور الواقع السياسي والاستحقاق الديني للقدس والمسجد الأقصى يعمد فنان الكاريكاتير إلى استحضار قصة هجرة الرسول الكريم وصاحبه أبي بكر الصديق من خلال قوله تعالى: ((**لا تحزن إن الله**

معنا)) (التوبة ٤٠) على لسان رسولنا الكريم مطمئنا صاحبه أبا بكر الصديق حينما وصل عتاة قريش إلى باب الغار. وقد حوت اللوحة لمسات فنية تجلت في أنسنة المسجد الأقصى وقبة الصخرة المشرفة، إذ تحولت القبة في كليهما إلى عين، ومن الملاحظ أن العين على قبة المسجد الأقصى تختلف دلالتها عن دلالة نظرة العين على قبة الصخرة، إذ تحمل عين الأقصى دلالة الثقة والثبات والاطمئنان؛ لأنها تجسد ثبات الرسول عليه السلام وثقته بالله، أما عين قبة الصخرة فتوحي بالخوف والترقب والحزن؛ لأنها تجسد البعد النفسي لأبي بكر الصديق ((فالنّص الحاضر يتنفّس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلّم بألسنتها، وهو لا يتكلّم في زمن سابق على زمنه، وإنّما يتكلّم من خلال سياقه وحضوره وحاضره.)) (٧)

وهذا الاختلاف في دلالة العين يسجل لصاحب اللوحة وعيا بدقائق الحدث التاريخي الديني، وإبداعا فنيا ودلاليا لافتا، إذ إن ((كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى)) (٨)

وتستحضر اللوحة كذلك حال المسلمين زمن هجرة الرسول من ضعف وخوف وملاحقة وغلبة الآخر، وتنسحب هذه الحال على واقع المسلمين تجاه القدس بخاصة. وتجسد هذه المقاربة بين الحالتين جانباً من رسالة اللوحة الكاريكاتيرية، كما أن الآية القرآنية تشكل مفتاحا لغوياً مبكراً (لا تحزن إن الله معنا) ، ونافذة دلالية على الإيمان الحتمي بالتغيير الرباني لما يعاني منه المسجد الأقصى من حفريات تهدف إلى هدمه وإقامة الهيكل المزعوم، وهي نافذة تؤدي إلى فضاء دلالي يشير إلى صراع عقائدي بين قدسية المسجد الأقصى، والمزاعم التوراتية وهو فضاء لا ينفصم عما تقدم.



ويختزل بعض اللوحات فضاء دلاليا كونيا حينما تغيب المسميات الإقليمية والحدود الجغرافية، ويصبح المتلقي للصورة هو الإنسان في أبعاده العرقية والجغرافية، والضمير الإنساني هو هدف الصورة كما يتجلى في اللوحة التي تجسد قتل الطفولة في غير مكان من العالم. وتستحضر الصورة همجية فئة من الناس في العصر الجاهلي من خلال قوله تعالى: ﴿**بأي ذنب قتلت**﴾ (التكوير ٩) ويرتبط هذا الجزء من الآية ذهنياً ووجدانياً بالجزء السابق في قوله تعالى: ﴿**وإذا الموءودة سئلت**﴾ (التكوير ٨) ، ويفضي

هذا الارتباط إلى توتر ذهني وعصف وجداني بسبب وأد البنات في العصر الجاهلي وما ينطوي عليه من انهيار لمنظومة القيم الإنسانية، وتنسحب هذه الأبعاد النفسية والوجدانية والإنسانية على قتل الأطفال في غير مكان في العالم

وتكتفي بعض اللوحات بإيحاء دلالي للصورة دون تضمين للآية التي ترتبط بحدث مفصلي في القصة القرآنية، إذ إن فنان الكاريكاتير يعول على المخزون المعرفي لتفاصيل الحدث والصورة البصرية الحية في الذاكرة الجماعية، ففي لوحة تجمع بين قصة غرق فرعون مصر المستوحاة من القرآن الكريم، وسقوط النظام الحاكم في مصر إبان ثورة ٢٥ يوليو يتخذ فنان الكاريكاتير من أمواج البحر، ومشهد الغرق فضاء فنياً يجمع فيه بين نهاية فرعون وجنوده، ونهاية حسني مبارك وأركان نظامه.



وتتجاوز دلالة اللوحة المقاربة في الحدث إلى الدلالة على سلوك الشخصية في الحدثين، إذ تربط اللوحة بين جبروت فرعون وظلمه لسيدنا موسى عليه السلام وأتباعه من جهة، وظلم النظام البائد وظلمه للشعب المصري من جهة أخرى، كما أن جينات دلالية عقائدية أخرى تتخلق في فضاء اللوحة؛ فالخلاص من فرعون قد تم بمعجزة ربانية، كذلك فإن الثورة المصرية التي قوضت أركان النظام انتصرت بالثبات والعزيمة واليقين بأن النصر مقادير سماوية.



وبعض اللوحات يخلو من النص القرآني، لكن الصورة نفسها تستدعي نصا قرآنيا تمثله الصورة، كما في اللوحة الآتية التي تستدعي السياق الكلي للحدث في قوله تعالى: ((وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ)) (البقرة٥٠)

وقوله تعالى: ﴿**فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ**﴾

(طه٧٨). وهي تجسد مشهد غرق فرعون الذي تحول في دلالة التناص إلى سقوط الرئيس المصري حسني مبارك. وقد تضمنت اللوحة كلمة (آمنت) التي تعد مفتاحا لغويا دلاليا للحدث، وتستحضر قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنتُ﴾ (يونس٩٠)

وتقتبس اللوحة الآتية قوله تعالى: ﴿فَاتَّقُواْ اللّهَ وَلاَ تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ﴾ (هود٧٨) على لسان سيدنا لوط عليه السلام مستنكرا على قومه أفعالهم المحرمة شرعاً والمنكرة عرفاً، والمقصود بالرجل الرشيد في الآية رجل يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر. والرجل الرشيد في اللوحة رجل يرفض سياسة الحصار والتجويع في غزة، رجل يسعى إلى كسر الحصار الخانق؛ إذ يبدو الطفل المحاصر في اللوحة يوشك على الاختناق. إن التناص القرآني في اللوحة يحمل في حناياه تناظراً بين جرائم قوم لوط والجرائم الإنسانية الناجمة عن حصار غزة، وربطاً بين غياب الرجل الرشيد في قوم لوط، وغياب النظام العالمي الصامت الأعمى الأصم عن حصار غزة.



وتستدعي بعض اللوحات سياقاً قصصيا من القرآن الكريم، ويعقد مقاربة دلالية بين شخصيات القصة القرآنية وشخصيات الواقع الراهن أو رموزه، نحو ما تصوره اللوحة الآتية التي تختزل مقاربة بين مأساة سيدنا يوسف عليه السلام ومأساة الشعب الفلسطيني، إذ تحيلنا الصورة إلى قوله تعالى: ﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ . (يوسف٨٤)

وتجسد الشخصية في الصورة مأساة مدينة القدس، وبخاصة ما يحيط بالمسجد الأقصى من تهديدات، وحصار يتجلى في الأسلاك الشائكة التي تظهر وراء صورة المرأة، ويحوّل الدال الرمزي وهو الهلال الذي يظهر فوق رأس المرأة في الصورة من سياقها

الإنساني إلى سياق مقدس يجسد المسجد الأقصى. ويتصف التناص الديني في هذه الصورة بتحولات دلالية متناظرة تتوزع على خلايا عدة، فالخلية الأولى تحولت فيها المرأة إلى رمز مقدس – كما أشرنا– ، والخلية الثانية تحول فيها الرمز المقدس إلى شخصية دينية تجسد معاناة الأب الذي ابيضت عيناه حزنا على غياب ابنه سيدنا يوسف عليه السلام. والخلية الثالثة تتحول فيها عودة يوسف عليه السلام إلى أبيه إلى عودة صلاح الدين إلى القدس. والخلية الرابعة يتحول فيها فرح الأب بعودة الابن إلى فرح القدس بعودة صلاح الدين الأيوبي. والخلية الخامسة يرتد فيها بصر الأب، وكذلك تُسترد القدس من مغتصبيها.

ولا تنفصم هذه التحولات الدلالية عن حزمة من الدلالات المتناظرة التي تكمن في البنية العميقة للوحة، إذ إن دلالة المؤامرة التي دبرها أخوة يوسف ووعودهم الكاذبة لأبيهم، وتخليهم عن أخيهم يوسف تناظر دلالة المؤامرات والمكائد التي حاقت بالقدس، ومازالت آثارها مستمرة. كما أن التدبير الرباني بإنقاذ يوسف وعودته إلى أبيه يناظر اليقين بتحرير القدس في الخطاب العقائدي، وهو يقين أشارت إليه اللوحة من خلال استدعاء شخصية صلاح الدين الذي أضحى رمزاً للنصر والخلاص في الذاكرة التاريخية والوجدانية. وبهذا يكون التناص ((عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص، إذ إنه داخل فضاء النص الواحد نجد عدداً من الملفوظات، إنما أخذت من نصوص أخرى، فتقاطعت معه، وتفاعلت)) . [(٩)]

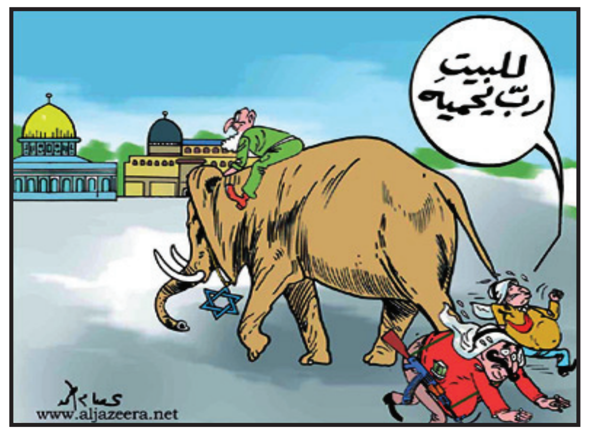
التناص التاريخي:



من قصص التاريخ الديني التي وظفها فنانو الكاريكاتير في لوحاتهم قصة أبرهة الحبشي ومحاولته اليائسة لهدم الكعبة المشرفة، وموقف أهل مكة حينما وصل جيش أبرهة أطراف مكة، والمقولة الشهيرة لعبد المطلب حينما استشاره قومه: ((للبيت رب يحميه)) ، وتعد هذه المقولة مفتاحا لغويا لسياق الحدث الخاص بأهل مكة، أما صورة الفيل فتعد منبهاً بصرياً لجيش أبرهة، وقد أحدث الفنان تغيرات أيقونية بهدف تحويل المستوى الزمني للتناص؛ فالكعبة التي حاول أبرهة هدمها تحولت إلى المسجد الأقصى الذي يسعى اليهود إلى هدمه، وشخصية أبرهة تحولت إلى شخصية يهودية تركب الفيل وتميزها النجمة السداسية.

ويحقق هذا التحول تناظراً نفسياً ودلالياً، فالمتلقي يجمع بين محاولة أبرهة هدم الكعبة، وسعي اليهود لهدم الأقصى في صورة ذهنية ونفسية منسجمة في أبعادها العقائدية والفكرية والوجدانية.

كما أن مقولة عبد المطلب تشكل ثنائية دلالية، الأولى: التوكل على **الله** في بعدها العقائدي اليقيني بأن **الله** جل وعلا حمى الكعبة من أبرهة، كذلك يحمي المسجد الأقصى من اليهود. والثانية: التعريض بمن تخلّوا عن مسؤوليتهم التاريخية والعقائدية تجاه القدس والأقصى، على اعتبار أن أهل مكة خرجوا منها ولاذوا بالجبال والشعاب هرباً من بطش أبرهة.



وحرصت التقنية الفنية في بعض اللوحات على رسم مشهد الهروب والتخلي عن المسؤولية الدينية والتاريخية سواء في السياق المستدعَى (الماضي) ، أو في السياق المستدعى له (الحاضر) ، كما يتبين من التقنية الفنية التالية التي تُجسد حالة الذعر والهروب من بطش فيل أبرهة. واللافت في هذه اللوحة أن الهاربين مسلحون، وهو تناص آخر يتضمن تعريضاً بمن يملكون القوة والمقدرة على المواجهة ولكنهم يفرون من أمام الآخر، سواء كان الآخر أبرهة في الماضي أم الاحتلال اليهودي في الحاضر، وسواء كانت القضية التي تخلوا عنها الكعبة أم المسجد الأقصى. ونلاحظ في هذه اللوحة أن النجمة السداسية قد انتقلت ممن يمتطي الفيل إلى الفيل نفسه، وهذا يعني تعدد المتآمرين على القدس أو المسجد الأقصى، فحينما ترتبط النجمة السداسية بمن يركب الفيل فإن الجاني هو الاحتلال وحده، وحينما ترتبط بالفيل فإن الجناة هم الاحتلال ومن يقف إلى جانبهم.

كما يحوي هذا التناص التاريخي جينات من القرآن الكريم، ولا يخفى أن التداخل بين أنواع التناص يقتضيه السياق الدلالي للوحة الكاريكاتير، وبخاصة حينما يتفق الحدث التاريخي مع السياق القرآني. ومن اليسير على المتلقي استحضار قصة أصحاب الفيل من القرآن الكريم.

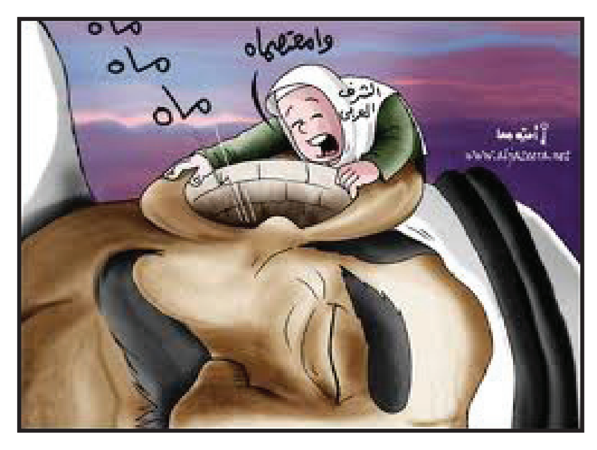
في قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ٢ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ٥**﴾. ولو توافرت هذه الجينات القرآنية في اللوحة لحققت اللوحة تكاملاً فنيا ودلاليا،

ولتحقق امتداد لمساحة الحدث يشمل العقاب الذي نزل بأبرهة وجيشه من خلال صورة طيور الأبابيل وهي ترمي حجارة من سجيل، ولو توافر هذا الامتداد الدلالي في اللوحة السابقة لسهل على المتلقي أن يشكل صورة للعقاب بمن يسعون إلى هدم المسجد الأقصى، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي تظهر فيها طيور الأبابيل وهي ترمي حجارة من سجيل، ويظهر فيها النص القرآني الذي يخبر عن قصة أبرهة الحبشي.



ولكن السياق الدلالي يختلف في هذه اللوحة عن السياق السابق، إذ تعبر اللوحة عن سياق الانتفاضة الفلسطينية، وطيور الأبابيل هم الشهداء، وحجارة السجيل هي حجارة الانتفاضة الفلسطينية الأولى... تلك الحجارة التي أحدثت انعطافاً حاداً في تاريخ القضية الفلسطينية. وأبرهة الحبشي هو جيش الاحتلال الذي تميزه النجمة السداسية في هذه اللوحة الكاريكاتورية.

واستئناساً بما تقدم نجد بعض اللوحات توظف أيقونة التناص الواحد للتعبير عن أكثر من حدث، كما هي الحال في توظيف فيل أبرهة في سياق المسجد الأقصى المهدد بالانهيار، وفي سياق الانتفاضة الفلسطينية. والتناص الذي يصلح للتعبير عن أكثر من موقف يكون تناصا مكثفا وتوليديا؛ لأنه يحوي جينات دلالية حية في الذاكرة وفاعلة في الوجدان، تسمح للفنان أن يوظفها في مواقف مختلفة، ولا يجد المتلقي صعوبة في الربط بين السياق الدلالي في الماضي، والسياق الدلالي في الحاضر.



وفي اللوحة الآتية استحضار لشخصية الخليفة المعتصم بوساطة صرخة المرأة المسلمة التي وقعت في أسر الروم. وتربط اللوحة بين مشهدين متناقضين؛ مشهد المرأة التي صرخت في أسر الروم (وامعتصماه) فوصل دوي صرختها إلى المعتصم الذي جهز جيشا ففتح عمورية وحرر المرأة الأسيرة. ومشهد المرأة في اللوحة التي تمثل

الشرف العربي (كما يظهر في العبارة المكتوبة في اللوحة) ، ولكن صرختها لا يستجيب لها أحد، فصرختها دوي صوت في بئر؛ إذ رسم الفنان أذن النظام العربي الصامت الأصم بئرا عميقا يدوّي الصوت فيه دون مجيب، فصدى الصرخة تصل إلى أعماق البئر (سمع النظام العربي) وتصعد من أعماق البئر تموجات صوتية (ماه ماه ماه) كما يظهر في اللوحة. وعبارة (وامعتصماه) هي أسلوب لغوي يعني الندبة، أي أن الأصل في الندبة للميت، وحينما يقصّر الحي في واجباتي يجوز أن يّندب؛ لأن تقصيره يجعله بمنزلة الميت، ولهذا هبّ الخليفة المعتصم لنجدة المرأة الأسيرة لدى الروم، لأنه فهم دلالة الندب في صرخة المرأة (وامعتصماه) ، أما النظام العربي الغافل عن حماية الشرف العربي في غير مكان، فهو في غفلة عن واجباته القومية والدينية، لذا ظهر النظام نائما عاجزاً أصم.

وتجمع اللوحة الآتية بين الشخصية والحدث، إذ تستحضر شخصية طارق بن زياد حينما وصل إلى شواطئ الأندلس، وخاطب جنوده قائلاً: (البحر من أمامكم والعدو من ورائكم.. فأين المفر؟) ، ولا يخفى أن مغزى مقولته هو الحث على الصمود والمواجهة واستمرار الزحف لفتح الأندلس. وتقتصر دلالة التناص في العبارة التي ظهرت في اللوحة (الحصار من أمامكم والفساد من خلفكم) على استحضار شخصية طارق بن زياد والحدث الذي أشرنا إليه دون أن يحقق التناص تفاعلاً وتوافقاً بين الدلالة الأصلية ودلالة اللوحة التي تصور الحصار المفروض على الشعب الفلسطيني، والفساد السياسي. ولكن الدلالة المشتركة للتناص بين المشهدين المتباعدين هي الصمود والمواجهة.

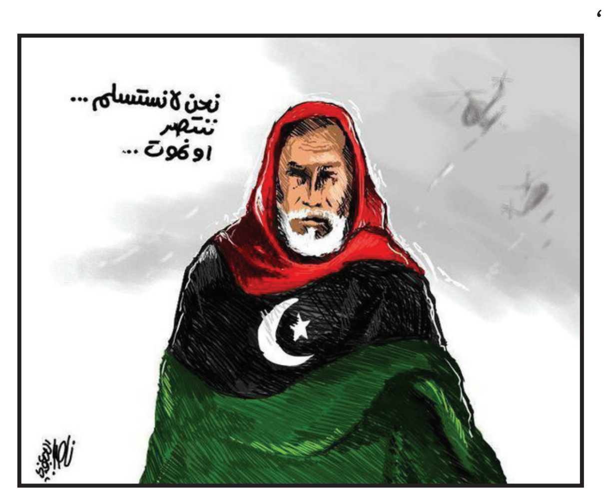
ومن أبرز الشخصيات التاريخية التي يستدعيها فنانو الكاريكاتير شخصية صلاح الدين الأيوبي التي تحمل شحنات فكرية ووجدانية تنسجم مع الواقع السياسي في غير مكان، والتركيز على شخصية صلاح الدين في اللوحة الكاريكاتيرية يجسد رغبة لاستحضار

سياق تاريخي مشرق بالبطولات والانتصارات، للكشف عن حالة سياسية مناقضة، ولملء فراغ في فضاء يخلو من بطولة صلاح الدين، ويخلو من المناقب الجهادية لمثل هذا الرجل الذي أضحى أيقونة رمزية تضيء الذاكرة في سراديب الضعف والهوان. وتتوزع دلالات استحضار صلاح الدين على مساحات وجدانية متنوعة ومتكاملة، فاللوحة الآتية يبدو فيها حصان صلاح الدين وحيدا، يتحول فيها صهيل الحصان إلى نداء مدوي.

وتجسد اللوحة اشتياق الحصان لفارسه، وهو اشتياق طال انتظاره كما يظهر في وقع نداء الصهيل، إذ يبدو الصوت عالياً وحاراً، فقد كُتب الجزء الثاني من اسم (صلاح الدين) مكرر الياء (الدييين) وهي إشارة خطية بصرية للدلالة على مد الصوت وعلوه، كما تدل قطرات العرق المتصبب من عنق الحصان على الشعور بالتعب والمعاناة، وتناظر هذه الدلالات الوجدانية للحصان دلالات تختزلها صورة القدس في اللوحة، إذ تبدو القدس مثقلة متعبة بالاحتلال الذي تجسد بالنجمة السداسية وعلم دولة الاحتلال.



ويوظف فنانو الكاريكاتير شخصية صلاح الدين لإبراز دلالة المفارقة بين جيل أبعدته ثقافة التقنيات عن واجباته التاريخية، وجيل عصر صلاح الدين كما يبدو في الصورة الآتية التي تصور شاباً منهمكاً في تفاصيل ثقافة مزاجية غربية، وغافلاً عن مستحقات ثقافة الانتماء للقضايا المصيرية.



ومن الشخصيات التي تسجل حضورا مائزا في خطاب التناص الكاريكاتوري، شخصية عمر المختار الذي يبدو في اللوحة مرتديا علم الاستقلال الليبي الذي يرمز للثورة الليبية المعاصرة التي أنهت نظام القذافي، كذلك ترمز شخصية عمر المختار للثورة الليبية التاريخية ضد الاستعمار الإيطالي، والجمع بين الرمزين في سياق لوحة واحدة يؤكد دوران حركة التحرر في تاريخ الشعوب، إذ إن الفاعل الثوري التحرري في حركة التاريخ لا يتغير في حين يتغير الطرف

الآخر. وتستحضر اللوحة مقولة المختار الشهيرة (نحن لا نستسلم.. ننتصر أو نموت) ، وهي تناص لغوي يربط بين صمود الثورة أمام الاستعمار الإيطالي، وصمود الثورة أمام النظام الليبي. كما تظهر في خلفية اللوحة طائرات حربية تحلق في سماء ليبيا للدلالة على المشهد الحربي وتدخل (حلف الناتو) لصالح الثوار ضد نظام القذافي، وبهذا يكون التناص اللغوي والبصري في اللوحة قد سجلا تاريخياً لأبرز أحداث الثورة الليبية المعاصرة، وهو ما يمكن تسميته بالتناص الكلي ((وهو الذي يكون باستخدام الفنان نص بصري مشهور وتوظيفه ضمن سياق منجزه التشكيلي بآليات مختلفة، بما يخدم فكرته ويضيف إلى منجزه أبعاداً أوسع، ويشارك به في معالجته لقضية العمل)) (١٠)



وفي اللوحة الآتية تناص عنقودي مكثف، فيبدو فيها تفاؤل العرب والمسلمين بخبر فوز الرئيس الأمريكي (باراك أوباما) ، وبخاصة أن (أوباما) قد خلف (بوش الابن) الذي يعد الأسوأ في مواقف أمريكا تجاه القضايا العربية والإسلامية. وقد تجلى التفاؤل بسياسة (أوباما) بدعاء يحوي تناصا تاريخيا مكثفا؛ فعبارة (اللهم اجعله نجاشيا معنا) تمتص موقف نجاشي الحبشة الذي حمى ضعفاء المسلمين الذين هاجروا للحبشة، و (أبرهة على أعدائنا) تستحضر بطش أبرهة الحبشي و (عنترة على الظلم) تناص مباشر مع شجاعة عنترة بن شداد العبسي وأخلاق الفروسية. و (كافورا على الظالمين) استدعاء لسياسة كافور حاكم مصر. و (بلال في قول الحق) تناص ديني يستحضر بلال بن رباح الذي صمد في وجه سيده أمية. واللافت أن استحضار شخصية أبرهة في صورة الكاريكاتير في سياق الدعاء لنصرة العرب والمسلمين يعد انتكاسة ثقافية؛ لأن أبرهة يجسد العدوان والظلم والجبروت، فكيف يستدعي فنان الكاريكاتير الشخصية الظالمة في سياق الدعاة بالنصر للعرب والمسلمين.

خاتمة:

عاين البحث أبرز تجليات التناص في صورة الكاريكاتير استئناساً بالمنهج الأسلوبي الذي رصد التقنيات الفنية واللغوية التي توسل بها فنانو الكاريكاتير. ويمكن إيجاز النتائج التي توصل إليها البحث بما هو آت:

١. تجاوز البحث مفهوم النص التقليدي الذي يقتصر على اللغة؛ فالنص ليس جسداً من الكتابة أو نسيجاً لغوياً محكوماً بمواصفات تركيبية فحسب، بل هو كل عمل فني سواء كان لغة أم شكلاً إبداعياً آخر. وصورة الكاريكاتير هي نص يحمل رسالة من الفنان المرسل إلى المتلقي المرسل إليه، وهي نص له مكوناته وعناصره، نحو الألوان والأشكال والرموز والأبعاد والإشارات، وتحل هذه العناصر أو المكونات محل الحروف والمفردات والتراكيب.

٢. أفاد فنانو الكاريكاتير من أشكال التراث الشعبي في رفد الدلالات والإيحاءات التي تختزلها صورة الكاريكاتير، وبخاصة في التعبير عن المشهد السياسي، وتؤكد هذه الإفادة على حضور التراث الشعبي أثناء إنجاز التجربة الإبداعية لدى فناني الكاريكاتير.

٣. ينبه البحث على أن الرموز في الخطاب الثقافي تتسم بالتطور والحداثة، وأن الرمز يتخلق من حدث محدد يصلح أن يكون فضاء دلالياً لأحداث مشابهة، كما هي الحال في «حذاء الصحفي العراقي»، وعود الثقاب الذي أضحى رمزاً ثورياً مستمداً من الثورة التونسية.

٤. يؤكد البحث أن القرآن الكريم وبخاصة السياق القصصي القرآني يعد من أبرز المنابع التي ينهل منها فنانو الكاريكاتير في تشكيل لوحاتهم الفنية، سواء كان التأثر بالقرآن الكريم اقتباساً أو امتصاصاً أو تحويراً.

٥. يضيء البحث التعالق بين النص التاريخي في الماضي، والنص الفني في الحاضر، ويرصد تحقق مقولة (التاريخ يعيد نفسه) في سياق الربط بين الأحداث والشخصيات التاريخية من جهة، ودلالات اللوحة الكاريكاتورية من جهة أخرى.

الهوامش:

١. الأحمد، نهاية فيصل: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج) . الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية) ، القاهرة، ص ٧٥.

٢. المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي) . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٣٤.

٣. الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة « مقالات في النقد والنظرية». النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢، ص ١١٩.

٤. محمود جابر عباس، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث. علامات في النقد، ج ٤٦، م ١٢، نادي جدة الأدبي، شوال ١٤٢٣هـ، ص٢٦٦.

٥. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط ٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٩٠.

٦. بيير مارك دوبيازي: نظرية التناصية. ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات، ج ٢١، مجلد ٦، جدة، المملكة العربية السعودية سبتمبر ١٩٩٦، ص ٣١٤.

٧. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠٠٠ ص ٥٤.

٨. الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠، ص ١٢.

٩. بقش، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ب، ت، ٢٠٠٧، ص ١٩.

١٠. الخديدي، فيصل: التناص من المنظور التشكيلي. جسد الثقافة

http:// www. aljsad. net/ showthread. php?t=96712

المصادر والمراجع:

١. الأحمد، نهلة فيصل: التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج) . الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية) ، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢. بقش، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.

٣. بيير مارك دوبيازي: نظرية التناصية. ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم. مجلة علامات، ج ٢١، مجلد ٦، جدة، المملكة العربية السعودية سبتمبر ١٩٩٦ .

٤. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط ٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

٥. الخديدي، فيصل: التناص من المنظور التشكيلي. جسد الثقافة
http:// www. aljsad. net/ showthread. php

٦. الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.

٧. الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية". النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢.

٨. عباس، محمود جابر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث. علامات في النقد، ج ٤٦، م ١٢، نادي جدة الأدبي، شوال ١٤٢٣هـ.

٩. المناصرة، عز الدين: النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي) . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥.

١٠. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠٠٠.

دراسة مقارنة لترجمات معاني القرآن الكريم
آية الكرسي نموذجاً

د. أحمد راغب أحمد*

* أستاذ علم اللغة المساعد بالجامعة الإسلامية العالمية/ ماليزيا.

ملخص:

تستقصي هذه الدراسة ترجمة معاني آية الكرسي في أشهر ست ترجمات لمعاني القرآن الكريم، والتعليق على الترجمة من حيث الدقة الأسلوبية، والالتزام بالمعنى، وإبراز التفاوت فيما بين هذه الترجمات، وصولا إلى محاولة استنباط بعض الأحكام حول هذه الترجمات، وقد ابتدأت الدراسة بسبب اختيار الموضوع وأهميته ومشكلات الدراسة، ثم تبع ذلك المباحث السبعة التي تم التعرض لها في الدراسة، وهي مفهوم ترجمة معاني القرآن الكريم، وأنواع ترجمة معاني القرآن الكريم، وضوابط ترجمة معاني القرآن الكريم، ثم التعريف بالترجمات موضع الدراسة، ثم شرح مبسط لآية الكرسي، وتلا ذلك عرض الموضوع الرئيس، ألا وهو عرض التراجم الست، وبيان ما لها وما عليها، وانتهت الدراسة بالخاتمة والتوصيات مشفوعة بثبت المراجع.

Abstract:

The study examines the translation of Ayat Al- Kursi in the six most known translations of the Holy Quran, observing the translation in terms of accuracy in meaning and style; highlighting the disparity between these translations down to trying to devise some judgments about these translations. The study was conducted due to the importance of subject. Tried to present the seven exposures used in the study and these are: the concept, types and rules for translation of Qur'an. Presenting the various translations is the main subject in this study then a simplified explanation of Ayat Al- Kursi is finalized by displaying the main theme which is showing the negative and positive aspects of these six translations. The study ends with a conclusion and recommendations, together with bibliographic references.

أسباب اختيار الموضوع:

لعل قلة الدراسات المقارنة بين هذه الترجمات من الأسباب الباعثة على اختيار هذا الموضوع على الرغم من أهميته؛ نظراً لأنه يبصِّر القارئ بمزايا كل ترجمة وعيوبها، ويحثُّ على بذل الجهود لإخراج عمل خال من هذه الأخطاء، إن وجدت، وقد وقع الاختيار على آية الكرسي كنموذج تتجلى فيه عظمة القرآن الكريم وبديع بيانه، والذي يتطلب جهداً فائقاً من القائمين على ترجمة معانيه.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية هذا الموضوع بأنه ينير السبيل للتعرف إلى أقرب الترجمات للمعنى المراد، وأيها سلك مسلكاً علميًّا في نقل روح النص التي هي لحمة الترجمة وسداها، كما أنه يبصّر القارئ بمناهج هؤلاء المترجمين في التعامل مع أسماء **الله** وصفاته سبحانه وتعالى والنص القرآني عموماً.

مشكلات الدراسة:

تتمثل مشكلات الدراسة في إيجاد الإطار المنهجي الذي يمكن الرجوع إليه للحكم على هذه الترجمات لآية الكرسي، وقلة السالكين لهذا الدرب بسبب عدم تمكن بعض المترجمين من الناحية الشرعية اللازمة للتعامل مع النص الديني، أو الافتقار إلى الجوانب اللغوية السليمة التي تعين على الحكم على مثل هذه الدراسات، وقد أدى هذا كله إلى قلة المصادر التي يمكن الاتكاء عيها في هذا المضمار.

محتويات الدراسة:

- المبحث الأول: مفهوم ترجمة معاني القرآن الكريم.
- المبحث الثاني: أنواع ترجمة معاني القرآن الكريم.
- المبحث الثالث: ضوابط ترجمة معاني القرآن الكريم.
- المبحث الرابع: التعريف بالترجمات موضع الدراسة.
- المبحث الخامس: شرح مبسط لآية الكرسي.
- المبحث السادس: عرض التراجم الست وبيان ما لها وما عليها.
- المبحث السابع: خاتمة وتوصيات.
- ثبت المراجع.

◄ المبحث الأول- مفهوم ترجمة معاني القرآن الكريم:

يدور المعنى اللغوي العام لمادة «ت ر ج م» في المعاجم العربية حول التفسير والبيان والتعبير عن المعنى من لغة إلى أخرى، يقول الجوهري: «تَرْجَم، يقال: تَرْجَمَ كلامه، إذا فسره بلسان آخر، ومنه الترجمان، والجمع التراجم، ويقال: تَرْجُمَان، ولك أن تضم التاء لضمة الجيم، فتقول: تُرْجُمان» [١]. وقال ابن منظور: «والترجمان: المفسر، وقد ترجمه وترجم عنه، وهو من المثل الذي لم يذكره سيبويه» [٢]؛ مما يعني أن «الترجمة في اللغة العربية مفردة وفعلها: ترجم، ومن يقوم بالترجمة يطلق عليه: الترجمان، وجمعه التراجم وتفيد الترجمة: تفسير الكلام بلسان آخر» [٣].

أما الزرقاني فقد ذهب إلى أن المراد بالترجمة «التعبير عن معنى كلام في لغة بكلام آخر من لغة أخرى، مع الوفاء بجميع معانيه ومقاصده» [٤]، وعرَّفها عبد الوكيل الدروبي بأنها «نقل الكلام من لغة إلى لغة أخرى عن طريق التدرج من الكلمات الجزئية إلى الجمل والمعاني الكلية». [٥] والترجمة- حسب جان كوهين [٦] - تعني إعطاء مضمون واحد تعبيرين مختلفين، **ويدخل المترجم في حلقة التواصل وفق المخطط الآتي**:

المرسل-- > الرسالة الأولى-- > المترجم-- > الرسالة الثانية-- > المرسل إليه

ولن يتأتى هذا إلا إذا نفذ المترجم إلى روح الكاتب وفهم شخصيته تمام الفهم، وهذه مسألة تقتضي الدقة والأمانة، وإلا ترتب عنها الأخطاء المترتبة عن عدم فهم الدواء وصفته فهماً صحيحاً من لدن الصيدلي.

أما جومن درايدن، فقد شبه الترجمة في القرن الثامن عشر بالرقص على حبال بأرجل موثقة، وذلك كناية عن صعوبتها، وتأرجح المترجم ضرورة بين إحدى اللغتين [٧]، أما إيان ريتشارد، فقد وصف الترجمة في بداية خمسينيات القرن العشرين بأنها أكثر أنواع الممارسات التي أقدم الإنسان عليها تعقيداً منذ بدء الخليقة، وقد فهم كلامه هذا في ذلك الوقت على أنه نوع من المبالغة، غير أن كثيراً من الباحثين ازدادوا قناعة بهذه المبالغة الدالة بعد تطور الدراسات الفلسفية حول المعنى في الفلسفة، والمعنى في اللغة، وحول إمكانية الترادف اللفظي التام من عدمها، وحول قابلية اللغات للترجمة أصلها [٨].

ويخلص الدكتور عبد الرحيم بن محمد المغذوي إلى معنى جديد في ظلال استشهاده بمعاني من سبقه حيث يصل إلى أن الترجمة تعني: «نقل معاني الكلام وتفسيره من لغة معينة إلى لغة معينة أخرى وفق المنهج العلمي الصحيح» [٩].

وقد شاع مصطلح الترجمة للتعبير عن معنى آخر يهتم بعرض السيرة الذاتية لبعض العلماء أو الشخصيات ذات التأثير في الحركة العلمية والثقافية والاقتصادية والسياسية، وألّف العديد من الكتب في هذا المجال، وكانت هذه الكتب أعمالاً مرجعية تعرِّف بحياة مجموعة كبيرة من الأفراد البارزين في المجتمع وترتَّب عن طريق الاعتماد على تاريخ الوفاة أو الترتيب الهجائي أو الأبجدي، ومن أشهرها وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان، وسير أعلام النبلاء للذهبي، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلي.

◄ المبحث الثاني- أنواع ترجمة معاني القرآن الكريم:

في بحثه الماتع المذكور آنفاً، ذكر فضيلة الدكتور عبد الرحيم بن محمد المغذوي قول العلماء والباحثين مثل الزرقاني، ود. محمد حسين الذهبي، وعبدالوكيل الدروبي، ومناع القطان [١٠] أن لترجمة القرآن الكريم نوعين، وهما:

١. الترجمة الحرفية:

ويقصد بها نقل ألفاظ الكلام من لغة إلى نظائرها في لغة أخرى بحيث يكون النظم موافقا للنظم والترتيب موافقاً للترتيب، بغض النظر عن المعنى والأسلوب البياني.

٢. الترجمة التفسيرية:

ويقصد بها نقل معاني ألفاظ الكلام وتفسيره من لغة إلى نظائرها في لغة أخرى دون محاكاة وموافقة للنظم والترتيب مع مراعاة المعنى والأسلوب البياني، وتسمى «ترجمة تفسيرية» لأن حسن تصوير المعاني والأغراض فيها جعلها تشبه التفسير.

ومما لا شك فيه أن ترجمة معاني القرآن الكريم ينبغي أن تسلك هذا المنحى الأخير نظراً لاستحالة ترجمته ترجمة حرفية، كما ذكر ذلك عبد الله الندوي وغيره حيث قال: «وبالجملة، إن استحالة ترجمة القرآن معلومة بالبداهة، والكلام فيه والتدليل عليه من قبيل تحصيل الحاصل، ولسنا نحن الذين أدركنا هذه الحقيقة فحسب، بل سبقنا عدد كبير أدركها قبلنا» [١١]. وعلى الرغم من هذا، يظل نقل المعنى المقصود في كلام الرب سبحانه وتعالى إلى البشر بلغة غير العربية أمرًا لا يخلو من صعوبات جمة إن لم يشبه الاستحالة.

وفي دراسة حول ترجمة معاني القرآن الكريم وإشكالياتها، أكدت د. ليلى عبد الرازق عثمان- رئيس قسم اللغة الإنجليزية والترجمة الفورية بجامعة الأزهر- استحالة ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى بالدقة نفسها التي جاءت بها اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم، ونوهت الباحثة إلى أن القرآن يمكن أن تترجم كلماته حرفياً، لكن

من الصعوبة بمكان ترجمة ما تحمله هذه الكلمات بباطنها من مدلولات ومعان تمثل روح القرآن وسر بلاغته.

وأشارت الباحثة في دراستها إلى أن أسلوب القرآن الكريم أسلوب مميز وفريد؛ مميز في بيانه، وفريد في إعجازه، مما يجعل عملية ترجمته إلى لغة أخرى عملية في غاية الصعوبة؛ بسبب صعوبة نقل الخصائص البلاغية والبيانية للقرآن الكريم.

وذكرت تلك الدراسة أن كثيرين ممن ترجموا معاني القرآن اعترفوا بصعوبة ذلك وعجز اللغات الأخرى عن مجارات اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم. ومن الذين اعترفوا بهذه الحقيقة تذكر الباحثة– على سبيل المثال لا الحصر– أ. ج آربري– الذي كان من أشد المعجبين بلغة القرآن– حيث قال: «بدون شك لغة القرآن العربية تتحدى أية ترجمة مناسبة؛ لأن البيان المعجز يتلاشى حتى في أكثر الترجمات دقة». (١٢)

◄ المبحث الثالث– ضوابط ترجمة معاني القرآن الكريم:

هنالك بعض الضوابط التي ينبغي مراعاتها في ترجمة معاني القرآن الكريم، حيث إن هذا الأمر ليس بالأمر الهين بل يكتنفه كثير من الشروط التي ينبغي توافرها. وكما قال الجاحظ بحق: «ومتى لم يعرف ذلك المترجم، أخطأ في تأويل كلام الدين. والخطأ في الدين أضرّ من الخطأ في الرياضة والصناعة، والفلسفة والكيمياء، وفي بعض المعيشة التي يعيش بها بنو آدم». (١٣) **ومن بين هذه الشروط**:

♦ **أولاً**: ألا تكون الترجمة التفسيرية بديلا عن القرآن الكريم أو تحل؛ محله لأنه من المجمع عليه أن النسخة المترجمة من معاني القرآن الكريم لا يجوز التعبد بها، ولا تأخذ الأحكام ذاتها التي تتعلق بالقرآن الكريم ذاته. ومن ثم، لا بد من كتابة النص القرآني العربي بجانب هذه الترجمة التفسيرية حتى لا يظن ظان – بتقادم الزمن ومرور الدهر – أن النص المترجم هو ذاته القرآن الكريم.

♦ **ثانياً**: علم المترجم باللغتين العربية واللغة المترجم إليها ومقتضيات السياق في كل منهما. يقول الجاحظ في كتاب «الحيوان»: «ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكونا فيها سواء عليه، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء، هذا قولنا في كتب الهندسة والتنجيم والحساب واللحون، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين وإخبار عن **الله** عز وجل بما يجوز عليه وما لا يجوز عليه». (١٤)

♦ **ثالثاً**: أن يكون المترجم عالماً بمعاني الألفاظ الشرعية في القرآن الكريم، وقد ذكر أبو عبد السلام عبده بورما النيجري أنه: «لا يجوز القيام بالترجمة لمن ليس له إدراك بأمور الدين؛ لأن الترجمة الدينية وسيلة من وسائل الدعوة، وهذه لا يقوم بها إلا من هو أهل لها علماً وقدرة». (١٥)

♦ **رابعاً**: أن يكون المترجم بعيدًا عن أية شبهة في عقيدته وسلوكه. (١٦)

♦ **خامساً**: يفضل أن تتم الترجمة على يد لجنة علمية متخصصة حتى تكون خاضعة للدقة والعناية والضبط والبعد عن الشخصانية. (١٧)

♦ **سادساً**: أن تخضع الترجمة للشروط الواجب توافرها في التفسير من حيث الاعتماد على المأثور، وفهم قواعد العربية وموافقتها لمنهج الإسلام عقيدة وشريعة.

♦ **سابعاً**: الإيجاز والاختصار مع إيضاح المعاني بأفضل عبارة وأجمل أسلوب.

♦ **ثامناً**: الاهتمام بمسائل العقيدة ومباحث الإيمان والتوحيد، وبخاصة أن المستهدف قد يكون غير مسلم.

♦ **تاسعاً**: حسن التصرف في الألفاظ والمصطلحات الشرعية مثل **الله** والصلاة والزكاة وغيرها بألا تترجم ترجمة حرفية وإنما تنقل نقلاً حرفياً، ويوضع تأويلها وتفسير لها في الهامش أو بين قوسين.

♦ **عاشراً**: العناية بالإخراج ومراجعة التجارب من قبل لجنة أو أشخاص عدة تلافياً للأخطاء. (١٨)

◄ المبحث الرابع- التعريف بالترجمات موضع الدراسة:

١. ترجمة الدكتورين محمد تقي الدين الهلالي ومحمد محسن خان:

ظهرت أول مرة عام ١٩٧٤ باستانبول وطبعت بعدها مراراً وأشهرها طبعة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف. ولئن لم يتحدثا عن دواعي ترجمتهما بصراحة في طبعة مجمع الملك فهد، فإنهما أشارا إلى ذلك في طبعات أخرى. وغرضهما هو نشر الإسلام بين ظهراني الناطقين بالإنجليزية وتمكينهم منن فهم القرآن فهماً صحيحاً يتناسب مع فهم السلف الصالح ويظهر هذا جلياً من خلال تفسير بعض الآيات بآيات أخر وأحاديث شريفة وتفاسير الطبري والقرطبي وابن كثير. (١٩) وقد ولد الدكتور هلالي في المغرب ثم انتقل إلى العراق ثم إلى المملكة العربية السعودية حيث عمل مع الدكتور خان في هذه الترجمة. (٢٠) أما الدكتور خان، فقد ولد لأب باكستاني ذي أصول أفغانية عام ١٩٢٧ م. وقد سافر إلى بريطانيا ثم انتقل إلى المملكة العربية السعودية حيث عمل وأتم ترجمته هذه. (٢١)

٢. ترجمة إم هـ. شاكر:

هو محمد حبيب شاكر المولود في جرجا بمصر عام ١٨٦٦ م والمتوفى عام ١٩٣٩ م في القاهرة، وهو أزهري التعليم وعمل قاضياً. وقد عمل قاضياً للقضاة في السودان ثم وكيلاً للأزهر وعضواً لهيئة كبار العلماء، وعضواً في الجمعية التشريعية. وهنالك لغط كبير حول نسبة هذه الترجمة إليه. (٢٢)

٣. ترجمة محمد مارمادوك بيكتال:

صدرت في لندن عام ١٩٣٠ م. وقد ولد بيكتال عام ١٨٧٥ م وكان أبوه قسيساً وأسلم عام ١٩١٧ م ثم انتقل للهند رئيساً لتحرير مجلة إسلامية، وهناك بدأ بترجمة معاني القرآن الكريم منذ ١٩١٩ م حتى ١٩٢٨ م، ثم ذهب إلى القاهرة حيث حصل على إذن من الشؤون الدينية المصرية لإجازة ترجمته. (٢٣) وقد استعان في ترجمته بالمراجع العربية ومشايخ الأزهر وسيرة ابن هشام وتاريخ القرآن لنلدكه. (٢٤)

٤. ترجمة عبد الله يوسف علي:

وترجمت ما بين عامي ١٩٣٤ م و١٩٣٧ م في لاهور وصدرت عام ١٩٣٨. وقد ولد عبد الله يوسف علي عام ١٨٧٢ م لأبوين مسلمين وقد حفظ القرآن وهو صبي، ودرس في جامعات أوربية عدة، ومن بينها جامعة ليدز، وتعد ترجمته ذائعة الصيت إلا أنه قد شابها بعض الأمور، مما جعل مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف يعيد تنقيحها. (٢٥)

٥. ترجمة السيد أبو الأعلى المودودي:

ترجمها في لاهور عام ١٩٦٧ م، وانتهى منها عام ١٩٧٢ م، وهي ترجمة لتفسيره الذي كتبه بالأردية "تفهيم القرآن" وترجمها محمد أكبر مرادبوري وعبدالعزيز كمال. وقد ولد المودودي في باكستان عام ١٩٠٣ وتوفي عام ١٩٧٩ م. وهو أحد العلماء البارزين والمفكرين الإسلاميين في القرن العشرين. (٢٦)

٦. ترجمة محمد أسد:

وقد انتهى من ترجمتها في جبل طارق عام ١٩٨٠ م. وقد ولد أسد عام ١٩٠٠ م في أوكرانيا الحالية، وتوفي ١٩٩٢ م وكان أبواه يهوديين إلا إنه اعتنق الإسلام عام ١٩٢٦ م وانتقل للإقامة في باكستان، ثم رحل في آخر حياته إلى أسبانيا حيث توفي هناك. (٢٧) وفي ترجمته بعض أصول المعتزلة بل فيها آراء مخالفة لإجماع الأمة مثل إنكاره لكلام عيسى عليه السلام في المهد وغيره من الأمور. (٢٨)

◄ المبحث الخامس- شرح مبسط لآية الكرسي:

يحسن التعرض لشرح أو تفسير مبسط للآية موضع الدراسة، ألا وهي آية الكرسي بحيث يكون الحكم على التراجم حكماً موضوعياً في ضوء فهم معاني الآية ومدلولاتها. قال الإمام ابن كثير في تفسيره (٢٩) «هذه آية الكرسي، ولها شأن عظيم قد صح الحديث عن رسول- صلى الله عليه وسلم- بأنها أفضل آية في كتاب الله... عن أبي ابن كعب أن النبي- صلى الله عليه وسلم - سأله: أي آية في كتاب الله أعظم؟ قال: الله ورسوله أعلم. فرددها مرارًا ثم قال: آية الكرسي. قال: «ليهنك العلم أبا المنذر، والذي نفسي بيده إن لها لسانًا وشفتين تقدس الملك عند ساق العرش» رواه مسلم... فقوله: «الله لا إله إلا هو» إخبار بأنه المنفرد بالإلهية لجميع الخلائق، وقوله: «الحي القيوم» أي الحي في نفسه الذي لا يموت أبدًا القيم لغيره... فجميع الموجودات مفتقرة إليه، وهو غني عنها، ولا قوام لها بدون أمره... وقوله: «لا تأخذه سنةٌ ولا نومٌ» أي لا يعتريه نقص ولا غفلة ولا ذهول عن خلقه، بل هو قائم على كل نفس بما كسبت شهيد على كل شيء لا يغيب عنه شيء ولا تخفى عليه خافية، ومن تمام القيومية أنه لا يعتريه سنةٌ ولا نوم فقوله: «لا تأخذه» أي لا تغلبه سِنة وهي الوسن والنعاس، ولهذا قال ولا نوم لأَنه أقوى من السِّنة.... وقوله: «له ما في السموات وما في الأرض» إخبار بأن الجميع عبيده وفي ملكه وتحت قهره وسلطانه... وقوله: «من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه» كقوله «وكم من ملك في السموات لا تغني شفاعتهم شيئًا إلا من بعد أن يأذن الله لمن يشاء ويرضى» وكقوله: «ولا يشفعون إلا لمن ارتضى» وهذا من عظمته وجلاله وكبريائه عز وجل أنه لا يتجاسر أحدٌ على أن يشفع لأحد عنده إلا بإذنه له في الشفاعة... وقوله «يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم» دليل على إحاطة علمه بجميع الكائنات ماضيها وحاضرها ومستقبلها... وقوله: «ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء» أي لا يطلع أحد من علم الله على شيء إلا بما أعلمه الله عز وجل، وأطلعه عليه، ويحتمل أن يكون المراد لا يطلعون أحدًا على شيء من علم ذاته وصفاته إلا بما أطلعهم الله عليه... وقال ابن عباس في قوله «وسع كرسيه السموات والأرض» سئل النبي- صلى الله عليه وآله وسلم- عن قول الله عز وجل «وسع كرسيه السموات والأرض» قال كرسيه موضع قدميه والعرش لا يقدر قدره إلا الله عز وجل... والصحيح أن الكرسي غير العرش والعرش أكبر منه كما دلت على ذلك الآثار والأخبار. وقوله: «ولا يئوده حفظهما» أي لا يثقله ولا يكترثه حفظ السموات والأرض ومن فيهما ومن بينهما بل ذلك سهل عليه يسير لديه وهو القائم على كل نفس بما كسبت، الرقيب على جميع الأشياء، فلا يعزب عنه شيء، ولا يغيب عنه شيء، والأشياء كلها حقيرة بين يديه متواضعة ذليلة صغيرة بالنسبة إليه محتاجة فقيرة وهو الغني الحميد الفعال لما يريد الذي لا يسأل عما يفعل وهم يسألون، وهو القاهر لكل شيء الحسيب على كل

شيء الرقيب العلي العظيم لا إله غيره ولا رب سواه فقوله: «وهو العلي العظيم» كقوله «وهو الكبير المتعال» وهذه الآيات وما في معناها من الأحاديث الصحاح الأجود فيها طريقة السلف الصالح أمروها كما جاءت من غير تكييف ولا تشبيه.»

◄ المبحث السادس- عرض التراجم الست وبيان ما لها وما عليها

وهذا هو لب الموضوع وبيت القصيد الذي من أجله أعدت هذه الدراسة البحثية. وسوف نورد كل عبارة في الآية ثم نورد الترجمات الست لها ثم نعلق عليها.

قوله تعالى: «**الله لا إله إلا هو**»

الهلالي وخان	Allâh! Lâ ilâha illa Huwa (none has the right to be worshipped but He) (30)
شاكر	Allah is He besides Whom there is no god (31)
بيكتال	Allah! There is no God save Him (32)
يوسف علي	God! There is no god but He (33)
المودودي	there is no god but He (34)
محمد أسد	GOD- there is no deity save Him (35)

لعل هذه أهم عبارة في القرآن لأنها صياغة أخرى لكلمة التوحيد «لا إله إلا **الله**» والتي عليها مدار الدين كله. وكما هو موضح أعلاه، اختلفت مشارب المترجمين، وأدلى كل بدلوه بطريقة تغاير الآخر في ترجمة أهم عبارة في الدين كله. **وفيما يأتي عرض لكل منهم**:

♦ **الهلالي وخان**: سلكا مسلك النقل الحرفي ثم شرحا معنى العبارة بين قوسين، ولعل هذا المسلك يتوافق مع الضوابط التي ذكرناها آنفًا عند التعرض لترجمة معاني القرآن الكريم، وهما قد جمعا بين الحسنيين من وضع العبارة كما هي-نظرا لعجز اللغة الإنجليزية عن نقل ظلال عبارة التوحيد- وفي الوقت ذاته وضعا ترجمة تتناسب مع المعنى.

♦ **شاكر**: سلك مسلكا يجافي المعنى المقصود حتى إنه إذا ترجم أحد جملته الإنجليزية إلى العربية لكانت النتيجة «هو **الله** لا رب معه»، وبالتالي فقد أبعد النجعة عندما ترجم هذه العبارة، ناهيك عن اللبس الذي سببه للقارئ من استخدام كلمة God وهل تعني رب أم إله.

♦ **بيكتال**: أساء فهم العبارة حتى إنه جعل "**الله**" لفظة منفردة متبوعة بعلامة تعجب كأنها منفصلة عن بقية العبارة مع أنها وقعت مبتدأ في العبارة، ثم شرع في ترجمة باقي العبارة مستخدما كلمة God بحرف كبير مما أحدث التباسا لدى القارئ في عودة الضمير Him، والذي من المفروض أن يعود على أقرب كلمة إليه وهي God في هذه العبارة.

♦ **يوسف علي**: فعل ما فعله بيكتال من حيث جعل "**الله**" لفظة منفردة متبوعة بعلامة تعجب كأنها منفصلة عن بقية العبارة إلا أنه استخدم لفظة God بحرف كبير للإشارة إلى "**الله**" تعالى و God بحرف صغير للإشارة إلى "إله"، بحيث بدت العبارة في النهاية وقد شابهها الكثير من اللبس وعدم القدرة على نقل المعنى.

♦ **المودودي**: أخذ عبارة يوسف علي نفسها فيما عدا أنه لم يضع كلمة God في أول العبارة كما فعل يوسف علي، مع العلم أن المودودي قد بدأ ترجمة معنى الآية بمخالفة ترتيبها الوارد في المصحف حيث بدأها بـ Allah: the Everlasting, the Sustainer of the whole Universe كترجمة للحي القيوم ثم وضع العبارة موضع المناقشة، وفي هذا افتئات عظيم على النص، لأنه لا يوجد أدنى داع للتقديم أو للتأخير إن عد هذا ضرباً من ضروب التقديم والتأخير.

♦ **محمد أسد**: استخدم لفظة God هو الآخر للإشارة إلى **الله** تعالى و deity للإشارة إلى "إله" مع أن God و deity شبه مترادفتين في اللغة الإنجليزية حسبما ورد في قاموس American Heritage على النحو الآتي:

deity noun

1. A god or goddess.

2. a. The essential nature or condition of being a god; divinity.

b. Deity God. Used with the. (36)

وهذا– في النهاية– قد أضفى مسحة الغموض ذاتها التي شابت ترجمة يوسف علي والمودودي.

والخلاصة إن ترجمة الهلالي وخان لهذه العبارة قد جاءت أقرب لروح المعنى ومراد الرب سبحانه وتعالى، وتوافقت إلى حد كبير مع ضوابط ترجمة النص القرآني المشار إليها أنفا. (٣٧)

ولعل ثمة وقفة هنا فيما يتعلق بترجمة المصطلح ذي الخصوصية الإسلامية والمنهجية المتعلقة به، إذ إنَّ غياب هذه المنهجية قد أثر على معظم هذه الترجمات، فجعلها تبدو في هذا الشكل. وفي هذا السياق، ذكر الدكتور عبد **الله** بن عبد الرحمن الخطيب بحق ما يأتي:

«ولترجمة المصطلح من لغة إلى لغة أخرى قواعد ومناهج لا بد من مراعاتها، لأن المصطلح ليس كلمة عادية، بل يحمل معه أبعادا ثقافية ودينية، ولفهمه لا بد من فهم المنظومة الدينية والثقافية التي أخذ منها ذلك المصطلح، وإذا ما حاولنا نقل المصطلح إلى اللغة الثانية، فإنه سيفقد تلك الأبعاد والظلال والمعاني الثانوية التي يحملها في طياته،

وذلك لعدم وجود لفظ مطابق في اللغة الثانية بسبب اختلاف الثقافة والبيئة لكلا اللفظين... وبسبب أنه لا توجد لغتان متماثلتان في كل الجوانب أبدا». (٣٨)

ويستشهد الدكتور عبد الله بن عبد الرحمن الخطيب بما أورده يوجين نيدا Eugene Nida صاحب كتاب Towards a Science of Translating (نحو علم للترجمة) من تقسيم للمصطلح إلى ثلاثة أقسام ثم وضع تصور لمنهجين رئيسين في الترجمة، ويرى الدكتور أن ما وصل إليه نيدا ينطبق "إلى حد ما على ترجمة القرآن الكريم ومصطلحاته". (٣٩)

يقسم نيدا المصطلحات اللغوية إلى ثلاثة أقسام: (٤٠)

- المصطلحات اللغوية التي تكون لها مفردات لغوية مطابقة متوافرة بيسر مثل river, tree, stone ... etc

- المصطلحات اللغوية التي تعيّن هوية الأشياء المختلفة فيما بينها ثقافياً، ولكن لها وظائف متشابهة نوعاً ما مثل كلمة book التي تعني في اللغة الإنجليزية شيئاً ذا أوراق مربوطة سوية في وحدة واحدة، ولكنها كانت تعني في أزمنة كتاب العهد الجديد ورقة من الرق أو ورقة من البردي تُطوى في شكل لفيفة.

- المصطلحات اللغوية التي تعين هوية الخصوصات الثقافية مثل synagogue، cherubim ... etc

أما عن منهجية التعامل مع هذه المصطلحات، فيرى نيدا أنه لا توجد ثمة مشكلة مع المجموعة الأولى، أما المجموعة الثانية فقد تؤدي إلى حصول عدة ارتباكات. ولذلك يجب اختيار مصطلح لغوي آخر يظهر شكل المدلول رغم أنه لا يظهر الوظيفة المكافئة له، أو استعمال مصطلح لغوي يعين الوظيفة المكافئة على حساب التطابق الشكلي. (٤١)

والذي يهم في هذه الدراسة البحثية هو المجموعة الثالثة من المصطلحات وكيف نتعامل معها؟ . وقد نقل الدكتور عبد الله بن عبد الرحمن الخطيب مرة أخرى عن نيدا هذه الحقيقة التي ينبغي أخذها في الاعتبار عند التعرض لترجمة المصطلحات الدينية: «إذا من الضروري جداً قبل البدء بترجمة المصطلح من معرفة سياقه الثقافي في لغة المصدر والرسالة التي ورد فيها، لأن المصطلح لا يمتلك معاني منفصلة إلا إذا ورد في إطار ثقافي كلي.» (٤٢)

ويخلص الدكتور إلى أنه «قبل ترجمة القرآن الكريم ومصطلحاته، لا بد من معرفة أمور عديدة كأركان الإسلام والإيمان والسيرة النبوية الشريفة وغيرها، وذلك كي يفهم المراد الحقيقي من كل مصطلح كألفاظ الصلاة والصوم والحج والزكاة وغيرها، وبالتالي يمكن ترجمتها بشكل صحيح». (٤٣)

ولعل هذه الحقيقة – التي يمكن اعتبارها من بدهيات التعامل مع النص المحمَّل بأبعاد ثقافية – هي ما أدى إلا الاختلاف بين المترجمين كما ورد في تحليل أول عبارة أعلاه. **وهناك منهجان للتعامل مع مثل هذه المصطلحات:**

- **الأول**: توطين الترجمة Domestication translation وهو ما ذهب إليه نيدا.
- **الثاني**: منهج التغريب في الترجمة Foreignizing translation وهو ما ذهب إليه فينوتي Venuti، كما ذهب إليه قبل ذلك الفيلسوف والعالم الديني الألماني فريدريش شلاير ماخر. وقد فضل الدكتور هذا المنهج الأخير لأنه "يحمل في طياته ثقافة النص الأصلي وهذا أمر مراد ومهم في نص معجز كالقرآن." [٤٤]

ورأى الدكتور أن يكون تطبيق هذا المنهج كالآتي:

- ككر اسم المصطلح صوتيا باللغة الإنجليزية على شكل ممال وهو ما يسمى Trans-literation.
- تزويد المصطلح بشرح بين قوسين إذا كان الشرح قصيراً، أو يوضع المصطلح في النص الأصلي ثم يشرح مفصلا في الحاشية. [٤٥]

وإذا أسقطنا هذا المنظور على ما فعله المترجمون الستة في ترجمة العبارة الواردة أعلاه، نجد أن الترجمة الوحيدة التي التزمت بهذا المنهج هي ترجمة خان والهلالي. فمصطلح مثل لفظ الجلالة "**الله**" مثلا، هل يصلح أن يترجم على أنه God كما فعل يوسف علي والمودودي وأسد؟

لقد اختلف العلماء في لفظ الجلالة وهل هو مصطلح مشتق أم غير مشتق. فعلى رأي من يقول أنه غير مشتق، فإنه يعامل كأسماء الأعلام وبالتالي فإنه لا يترجم. **وعلى رأي من يقول أنه مشتق، فأصل الاشتقاق على أقوال:**

- قال ابن الأَثير: هو مأْخوذ من إِلَه، وتقديرها فُعْلانِيَّة، بالضم، تقول إِلَهٌ بَيِّنُ الإِلَهيَّة والأُلْهانِيَّة، وأَصله من أَلِهَ يَأْلَهُ إِذا تَحَيَّر، يريد إِذا وقع العبد في عظمة **الله** وجلاله وغير ذلك من صفات الربوبية وصَرَفَ وَهْمَه إِليها، أَبْغَضَ الناس حتى لا يميل قلبه إِلى أَحد. [٤٦]
- قال أبو الهيثم: ولا يكون إلَهاً حتى يكون مَعْبُوداً، وحتى يكونَ لعابده خالقاً ورازقاً ومُدبِّراً، وعليه مقتدراً فمن لم يكن كذلك فليس بإله، وإِن عُبِدَ ظُلْماً، بل هو مخلوق ومُتَعَبَّد. قال: وأَصل إِلَه وِلاهٌ، فقلبت الواو همزة كما قالوا للوِشاح إِشاحٌ وللوِجاحِ وهو السِّتْر إِجاحٌ، ومعنى وِلاهٍ أَن الخَلْقَ يَوْلَهُون إِليه في حوائجهم، ويَضْرَعُون إِليه فيما

يصيبهم، ويَفْزَعون إليه في كل ما ينوبهم، كما يَوْلَهُ كل طِفْل إلى أُمه. وقد سمت العرب الشمس لما عبدوها إلاهَةً. (٤٧)

- قيل: أصله من لاه يلوه لياها أي احتجب (٤٨)

ولأهل اللغة أقوال أخر في أصل هذه الكلمة لا داعي للاستطراد فيها في هذا الموضع.

مما سبق، يتضح أنه لا يصح ترجمة لفظ الجلالة بكلمة God، إما لأن هذا اللفظ غير مشتق، أو لأن كلمة God لا تفي بنقل مضمون المعنى المتضمن في لفظ الجلالة بناء على ما سبق ذكره من متضمنات لهذه اللفظة العظيمة. **فكلمة God تعني ما يأتي**:

- God a. A being conceived as the perfect, omnipotent, omniscient originator and ruler of the universe, the principal object of faith and worship in monotheistic religions. b. The force, effect, or a manifestation or aspect of this being. c. Christian Science. “Infinite Mind; Spirit; Soul; Principle; Life; Truth; Love” (Mary Baker Eddy) .
- A being of supernatural powers or attributes, believed in and worshiped by a people, especially a male deity thought to control some part of nature or reality.
- An image of a supernatural being; an idol.
- One that is worshiped, idealized, or followed: money was their god.
- A very handsome man.
- A powerful ruler or despot. (49)

فمدلول الكلمة الإنجليزية مختلف تماماً عن مضامينها العربية، وبالتالي لا يصح أن تكون هذه الكلمة بديلا ترجمياً للفظ الجلالة.

”وهناك سبب وجيه آخر يدعونا للإبقاء على الكلمة نفسها وهو أن المتلقي لكلمة God باللغة الإنجليزية يفهم الكلمة حسب معطيات ثقافته ودينه لمفهوم الإله، وهو الإله بمعنى التثليث أو غير ذلك مما يناقض مفهوم الإسلام **لله** الواحد الأحد، بينما لو أبقينا كلمة (**الله**) كما هي، فسيضطر القارئ والمتلقي في اللغة الثانية ليكون المفهوم الصحيح لكلمة **الله**، وهذا أمر مراد ومهم في ترجمة القرآن الكريم“. (٥٠)

وهنالك أمر آخر، ألا وهو أن كلمة God تجمع وتؤنث على Gods و Goddess، أما لفظ الجلالة فلا يسري عليه هذا الأمر، مما يضيف مزيداً من التأكيد على وجوب استخدام Allah عند وضع المقابل الترجمي لها، ناهيك أن المعاجم الإنجليزية قد أدخلت كلمة Allah ضمن

مفرداتها، فلا ضير من استعمالها. **ومن الأمثل على ذلك**:

- **Allah**

Allah, Islamic name for the Supreme Being. The Koran, the holy book of Islam, asserts that Allah is the creator and the one who rewards and punishes; that he is unique and can only be one; and that he is eternal, omniscient, omnipotent, and all- merciful. The core of Islam is submission to the will of Allah. Islam does not admit of any mediator between Allah and humans; a person approaches Allah directly in prayer and in reciting the Koran. The prophets, who conveyed Allah's message, are not considered divine. (51)

مما سبق، نخلص إلى قاعدة عامة ظهرت ثناياها في النقاش الوارد أعلاه، ومنه نستنتج أن أكثر الترجمات مقاربة لهذه القواعد هي – مرة أخرى – ترجمة الهلالي وخان.

قوله تعالى: «**الحي القيوم**»

الهلالي وخان	the Ever Living, the One Who sustains and protects all that exists
شاكر	the Everliving, the Self- subsisting by Whom all subsist
بيكتال	the Alive, the Eternal
يوسف علي	the Living, the Self- subsisting, Eternal
المودودي	the Everlasting, the Supporter of the whole Universe
محمد أسد	the Ever- Living, the Self- Subsistent Fount of All Being.

♦ **الهلالي وخان**: سلكا مسلكهما المتبع في الالتزام بمعنى الآية ولهذا وضعا كلمة Ever قبل Living للتأكيد على حياة الرب الدائمة، وجاءت ترجمتهما لكلمة "القيوم" في صيغة العبارة الشارحة التي تنقل ظلال المعنى من أنه سبحانه قائم على أمر جميع مخلوقاته

♦ **شاكر**: يوجد خطأ هجائي في كلمة Everliving وكان الأولى به أن يفصل بين مكوناتها إما بمسافة أو شرطة عرضية، لأن مثل هذه الكلمة – حسبما أوردها شاكر – لا توجد في معظم قواميس اللغة الإنجليزية. أما تأويله لكلمة «القيوم» فقد ابتعد عن المعنى العربي للصفة، وأنها تعني أن "جميع الموجودات مفتقرة إليه وهو غني عنها، ولا قوام لها بدون أمره" (٥٢) **فاستخدام عبارة** the Self- subsisting by Whom all subsist **للإشارة إلى "القيوم" بعيد تماما لأن** subsist **تعني**:

- a. To exist; be. b. To remain or continue in existence. See synonyms at be.
- To maintain life; live: subsisted on one meal a day.
- To be logically conceivable. (53)

وبالتالي، فإن كلمة Self- subsisting تعني الموجود والمقابل لها أنه تعالى ليس عدماً.

♦ **بيكتال**: استخدم Alive لترجمة "الحي" وهي اختيار خاطئ وسيء لأن Alive تعني:

- Having life; living. See synonyms at living.
- In existence or operation; active: keep your hopes alive.
- Full of living or moving things; abounding: a pool alive with trout.
- Full of activity or animation; lively: a face alive with mischief. (54)

ولهذه اللفظة الإنجليزية مقابل وهو Dead، وهذا أمر مستحيل في حق الرب سبحانه. ولا يشفع لبيكتال أن الحرف الأول كبير للدلالة على اختلافها، لأن الكلمة ذاتها عاجزة عن نقل معنى الحياة الدائمة للرب سبحانه.

وترجم بيكتال القيوم على أنها the Eternal وهي تشير إلى البقاء أو الديمومة أو الخلود، وكل هذا لا علاقة له بقيومية الرب سبحانه. فلفظ eternal يعني:

- Being without beginning or end; existing outside of time. See synonyms at infinite.
- Continuing without interruption; perpetual.
- Forever true or changeless: eternal truths.
- Seemingly endless; interminable. See synonyms at ageless, continual.
- Of or relating to spiritual communion with God, especially in the afterlife. (55)

ولا يشفع لبيكتال أن الحرف الأول كبير، لأن الكلمة ذاتها عاجزة عن نقل المعنى المراد.

♦ **يوسف علي**: ترجم الحي على أنها the Living ويسري عليه ما ورد على التعليق على تصرف بيكتال في الكلمة ذاتها. لأن هذه الكلمة تعني:

living adjective:

Possessing life: famous living painters; transplanted living tissue.

- In active function or use: a living language.
- Of persons who are alive: events within living memory.
- Full of life, interest, or vitality: made history a living subject.
- True to life; realistic: the living image of her mother.
- Informal. Used as an intensive: beat the living hell out of his opponent in the boxing match. (56)

وينطبق التعليق الوارد على ترجمة شاكر the Self- subsisting وترجمة بيكتال Eternal في إشارة إلى «القيوم» على ما أورده يوسف علي من ترجمة للفظة ذاتها. (٥٧)

♦ **المودودي**: ترجم «الحي» على أنها the Everlasting وهو اختيار غير موفق أيضا لأن Everlasting تعني:

1. Lasting forever; eternal.
2. a. Continuing indefinitely or for a long period of time.
b. Persisting too long; tedious: everlasting complaints. (58)

مما يعني أنها تشير إلى معنى الديمومة والخلود، وليس إلى حياة الرب سبحانه.

وجاءت ترجمته للقيوم the Supporter of the whole Universe قريبة إلى حد ما من المعنى المراد وإن كانت Supporter عاجزة عن نقل ظلال معنى القيومية، وكان من الأفضل له أن يستخدم Sustainer and Protector.

♦ **أسد**: جاء اختياره موفقا لترجمة «الحي» على أنها the Ever- Living أما ترجمة "القيوم" فلم تكن موفقة لأمرين:

- استخدام the Self- Subsistent وقد أشرنا في تعليقنا السابق على ترجمتي شاكر ويوسف علي إلى المزلق المتضمن في استخدام هذه الكلمة.

- استخدام Fount of All Being وهي تعني «مصدر أو منشأ الموجودات» وهذا بعيد تماما عن المقصود بقيومية الرب سبحانه وتعالى. ولا يغير استخدام the Self- Subsistent كصفة لهذا الاسم المركب من الأمر شيئا. بل إنه زاد الأمر بعدا عن المعنى المقصود.

ونخلص مما سبق أن ترجمت الهلالي وخان قد جاءت – مرة أخرى – أقرب لنقل روح المعنى وأكثر اتساقاً مع الضوابط المذكورة في صدر الدراسة حول ترجمة معاني القرآن الكريم والتعامل مع مصطلحاته.

قوله تعالى: «**لا تأخذه سنة ولا نوم**»

الهلالي وخان	Neither slumber nor sleep overtakes Him.
شاكر	slumber does not overtake Him nor sleep
بيكتال	Neither slumber nor sleep overtaketh Him.
يوسف علي	No slumber can seize Him nor sleep.
المودودي	He does neither slumber nor sleep.
محمد أسد	Neither slumber overtakes Him, nor sleep.

♦ الهلالي وخان: ترجمة سديدة وتركيب لغوي جيد.

♦ شاكر: استخدم المصطلحات ذاتها، ولكن هنالك حذلقة لغوية في تأخير nor sleep مما أبعد الجملة عن التركيب المناسب للغة الإنجليزية.

♦ بيكتال: الجملة نفسها في الهلالي وخان وإن كان بيكتال يستخدم الإنجليزية القديمة كما في الفعل overtaketh. وهنالك تحفظ في هذا الاستخدام حتى تكون ترجمة معاني القرآن الكريمة مناسبة للاستخدام المعاصر ولإبعاد مظنة التشبه بترجمتي العهد القديم والعهد الجديد اللذين تستخدم فيهما الإنجليزية القديمة.

♦ يوسف علي: استخدم المصطلحات ذاتها وإن كان سياق الجملة الإنجليزية ركيكا لسببين: أولاهما أنه كان ينبغي له أن يبدأ الجملة بـ Neither وليس No، وثانيهما استخدامه للفعل المساعد can، وهو يشير إلى الإمكانية أو عدم الإمكانية، مع أن الجملة العربية تعبر عن حقيقة ثابتة لا يرقى إليها الشك. وهنالك أفضلية للتراجم الثلاث الأولى في استخدام الفعل overtake؛ لأن الفعل الذي استخدمه يوسف علي seize لا ينقل المعنى نقلا كاملا كما في حالة overtake، لأن seize تعني ما يأتي:

1. To grasp suddenly and forcibly; take or grab: seize a sword.
2. a. To grasp with the mind; apprehend: seize an idea and develop it to the fullest extent. b. To possess oneself of (something) : seize an opportunity.
3. a. To have a sudden, overwhelming effect on: a heinous crime that seized the minds and emotions of the populace. b. To overwhelm physically: a person who was seized with a terminal disease.
4. To take into custody; capture.
5. To take quick and forcible possession of; confiscate: seize a cache of illegal drugs.
6. Also seise (sēz) a. To put (one) into possession of something. b. To vest ownership of a feudal property in.
7. Nautical. To bind with turns of small line. (59)

أما overtake فتعني:

1. a. To catch up with; draw even or level with. b. To pass after catching up with.
2. To come upon unexpectedly; take by surprise: geopolitical strategists who were overtaken by events in the Middle East. (60)

وبالتالي، تعد overtake أكثر دلالة على المعنى من seize.

- المودودي: استخدم الكلمات ذاتها، ولكنه وضعها في صيغة الفعل.
- أسد: استخدم المصطلحات ذاتها، ولكن هنالك حذلقة لغوية في تأخير nor sleep، مما أبعد الجملة عن التركيب المناسب للغة الإنجليزية.

والخلاصة أن هنالك تقارباً في ترجمة هذه الجملة بين المترجمين وإن كان بعضهم تحذلق قليلا فأصابها بالركاكة والبعد عن التركيب المناسب للغة الإنجليزية.

قوله تعالى: «**له ما في السموات وما في الأرض**»

الهلالي وخان	To Him belongs whatever is in the heavens and whatever is on earth.
شاكر	whatever is in the heavens and whatever is in the earth is His
بيكتال	Unto Him belongeth whatsoever is in the heavens and whatsoever is in the earth.
يوسف علي	His are all things in the heavens and on earth.
المودودي	Whatsoever is in the heavens and in the earth is His.
محمد أسد	His is all that is in the heavens and all that is on earth.

♦ **الهلالي وخان**: نقل المعنى بصورة سليمة خالية من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

♦ **شاكر**: هنالك خطأ نحوي في الجملة لأنه كان من المفترض أن يستبدل الفعل is بالفعل are لأن الفاعل whatever is in the heavens قد أضيف إليه and whatever is in the earth وبالتالي أصبح الفاعل جمعا وينبغي أن تكون بقية الجملة are His.

♦ **بيكتال**: استخدم الألفاظ ذاتها تقريبا مع تقديم وتأخير يتناسبان مع استخدامه للإنجليزية القديمة.

♦ **يوسف علي**: نقل المعنى بصورة سليمة خالية من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

♦ **المودودي**: نقل المعنى بصورة سليمة خالية من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

♦ **أسد**: نقل المعنى بصورة سليمة خالية من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

والخلاصة أن المترجمين الست – باستثناء شاكر لهذا الخطأ النحوي – قد أصابوا في نقل المعنى.

قوله تعالى: «**من الذي يشفع عنده إلا بإذنه**»

Who is he that can intercede with Him except with His Permission?	الهلالي وخان
who is he that can intercede with Him but by His permission?	شاكر
Who is he that intercedeth with Him save by His leave?	بيكتال
Who is there can intercede in His presence except as He permitteth?	يوسف علي
Who is there that can intercede with Him except by His own permission?	المودودي
Who is there that could intercede with Him, unless it be by His leave?	محمد أسد

♦ **الهلالي وخان**: جاءت الترجمة سديدة وناقلة للمعنى المراد.

♦ **شاكر**: جاءت الترجمة سديدة وناقلة للمعنى المراد.

♦ جاءت الترجمة سديدة وناقلة للمعنى المراد، إلا أنه – كعادته – يستخدم الإنجليزية القديمة كما في الفعل intercedeth.

♦ **يوسف علي**: تحذلق في الترجمة فغير المعنى إلى حد ما، والسبب الرئيس في ذلك عبارة in His presence والتي تقصر الشفاعة على فهم معين أنها "التماس العفو أمام الله" وهذا تغيير للمعنى لأن مفهوم الشفاعة مغاير لذلك تماما.

♦ **المودودي**: جاءت الترجمة سديدة وناقلة للمعنى المراد.

♦ **أسد**: جاءت الترجمة سديدة وناقلة للمعنى المراد.

تقاربت الترجمات الست في التعامل مع هذه العبارة تقارباً كبيراً، إلا أن الذي شذ عن المعنى– إلى حد ما – هو يوسف علي.

قوله تعالى: «**يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم**»

He knows what happens to them (His creatures) in this world, and what will happen to them in the Hereafter.	الهلالي وخان
He knows what is before them and what is behind them	شاكر
He knoweth that which is in front of them and that which is behind them	بيكتال
He knoweth what (appeareth to His creatures as) before or after or behind them.	يوسف علي
He knows what is before the people and also what is hidden from them.	المودودي
He knows all that lies open before men and all that is hidden from them	محمد أسد

♦ **الهلالي وخان**: جاءت ترجمتهما ناقلة للمعنى المراد من أن المقصود بقوله تعالى «ما بين أيديهم وما خلفهم» في هذه الآية ما يقع للمخلوقات في هذه الحياة، وما سيقع لهم في الآخرة، كما في تفسير الجلالين (٦١) «يَعْلَم مَا بَيْن أَيْدِيهمْ» أَيْ الْخَلْق «وَمَا خَلْفهمْ» أَيْ مِنْ أَمْر الدُّنْيَا وَالْآخِرَة» (٦٢) وخلت الترجمة من الأخطاء النحوية والأسلوبية.

♦ **شاكر**: إذا قمنا بعملية Back translation (ترجمة عكسية) لنص شاكر، سيكون المعنى مغايرا تمام المغايرة لمعنى ومضمون الآية، لأن ترجمته ستعني "يعلم ما يوجد أمامهم وما يوجد خلفهم". والسبب في هذا هو لجوؤه إلى للترجمة الحرفية التي أظهر هذا البحث– في صدره – عوارها، وعدم صلاحيتها للتعامل مع النص القرآني. (٦٣)

♦ **بيكتال**: ينطبق التعليق الوارد أعلاه على ترجمة شاكر على هذه الترجمة أيضًا، مع ملاحظة استخدام بيكتال للإنجليزية القديمة كعادته كما في الفعل knoweth.

♦ **يوسف علي**: التزم الترجمة الحرفية كما فعل شاكر وبيكتال، إلا أنه أضاف أبعادًا جديدة للنص وحمله بمعانٍ ومضامين أبعد ما تكون عن روح النص الأصلي ومعناه. لأن ما ترجمه يوسف علي يعني "يعلم ما (يظهر لمخلوقاته أنه) قبلهم أو بعدهم أو خلفهم"، وفي هذا مجافاة لروح النص، وبعد عن المعنى أيما بعد، وتصرف في غير محله من المترجم الذي يفترض التزامه بالأمانة في التعامل مع النص.

♦ **المودودي**: سلك مسلك الترجمة الحرفية أيضاً، بل فعل فعلة يوسف علي من تحميل للنصّ، بمتضمنات لا يقتضيها السياق، وبخاصة في عجز العبارة and also what is hidden from them، وهي تعني "ما خبئ عنهم"، وإن كان هذا من علم الغيب، ولكن تخصيص هذا الأمر من قبل الافتئات على النص وتحميله بأبعاد لا تنسجم مع المعنى المراد. لأن "ما خبئ عنهم" لا يشير فقط إلى الآخرة وإنما إلى أي أمر قد خفي على المخلوقات، وكل هذا يبعد السياق عن مضمونه.

♦ **أسد**: حاول التصرف في المعنى، فأفسد الأمر أيما إفساد. فترجمته لقوله تعالى: "ما بين أيديهم" بـ all that lies open before men تغيير شامل في المعنى المراد بل إحداث للبس يصعب فكه. ولعل هذا أسوأ أنواع التصرف. لأن معنى الجملة قد أصبح "كل ما هو مفتوح أو متاح أمام الرجال"، وهذا بعيد كل البعد عن مضمون النص القرآني، بالإضافة إلى أن تأويل الضمير على أنه خاص بالرجال إبعاد للنجعة وتحريف في المقصود من النص الأصلي.

مما لا شك في أن ترجمة الهلالي وخان جاءت أمينة لروح ومعنى النص وخالية من الأخطاء النحوية والأسلوبية، بينما التزم بعضهم الحرفية كشاكر وبيكتال، وحاول الآخرون

الالتزام بالحرفية مع التصرف في جزء من العبارة كيوسف علي والمودودي وأسد، فجاء هذا التصرف ليقلب الأمور رأساً على عقب، كما سبق إيضاحه.

قوله تعالى: «**ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء**»

الهلالي وخان	And they will never compass anything of His Knowledge except that which He wills.
شاكر	and they cannot comprehend anything out of His knowledge except what He pleases
بيكتال	while they encompass nothing of His knowledge save what He will.
يوسف علي	Nor shall they compass aught of His knowledge except as He willeth.
المودودي	And they cannot comprehend anything of His knowledge save whatever He Himself may please to reveal.
محمد أسد	whereas they cannot attain to aught of His knowledge save that which He wills [them to attain].

♦ **الهلالي وخان**: جاءت الترجمة خالية من الأخطاء النحوية إلا أن هنالك أمراً يجعلها غير مناسبة للمعنى تناسباً كلياً، ألا وهو استخدام صيغة النفي في المستقبل they will never compass وليس هذا متناسباً مع النص العربي الذي جاء في صيغة المضارعة التي تدل على العموم، وعلى أن الفكرة المتضمنة تتعلق بقاعدة عامة، وهي عدم إحاطة المخلوقات بأي من علم الله تعالى إلا بما أذن به سبحانه.

♦ **شاكر**: أجاد أيما إجادة في ترجمة هذه العبارة وخلت الجملة من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

♦ **بيكتال**: أجاد في ترجمة هذه العبارة على الرغم من وجود خطأ نحوي فادح في what He will لأنه كان من المقترض إضافة s إلى الفعل will لأن الفاعل ضمير مفرد غائب.

♦ **يوسف علي**: تحذلق في الترجمة فاحتاجت بعض التنقيح لما يشوبها من ركاكة وأولى أماراتها وضع Nor في أول الجملة مع أن الجملة العربية غير مرتبطة بما قبلها. وثاني هذه الأمارات except as He willeth، وكان الأصح والأكثر توافقاً مع المعنى هو استخدام what بدلاً من as، لأن ما استخدمه يوسف علي قد غير المعنى، بحيث أصبح معنى الجملة "إلا حسبما يشاء"، والاستثناء في السياق العربي للمشيئة وليس لطريقة هذه المشيئة، ناهيك عن استخدامه للإنجليزية القديمة التي ذكرنا التحفظ على استخدامها آنفا.

♦ **المودودي**: أجاد في ترجمة هذه الجملة، وإن كان من الأفضل أن يختصر آخر جزء فيها save whatever He Himself may please to reveal، فكان من الممكن أن تكون

أكثر إيجازاً على هذا النحو: save whatever He pleases ونقلت المعنى المقصود دونما إطناب غير مرغوب فيه.

♦ **أسد**: بدأ الجملة بداية موفقة بوضع whereas، مما يتماشى مع المعنى حيث نقلت هذه الكلمة معنى التقابل، وهو ذات المعنى المقصود في العربية، ثم أجاد أيما إجادة في ترجمة هذه العبارة، وخلت الجملة من الأخطاء النحوية أو الأسلوبية.

أجاد جميع المترجمين في ترجمة هذه الجملة مع بعض التحفظات التي وردت عاليه، باستثناء ما وقع فيه يوسف علي من ركاكة وما شاب الجملة من بعض الأخطاء.

قوله تعالى: «**وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤده حفظهما**»

الهلالي وخان	His Kursî extends over the heavens and the earth, and He feels no fatigue in guarding and preserving them.
شاكر	His knowledge extends over the heavens and the earth, and the preservation of them both tires Him not
بيكتال	His throne includeth the heavens and the earth, and He is never weary of preserving them.
يوسف علي	His Throne doth extend over the heavens and the earth, and He feeleth no fatigue in guarding and preserving them
المودودي	His Kingdom spreads over the heavens and the earth and the guarding of these does not weary Him.
محمد أسد	His eternal power overspreads the heavens and the earth, and their upholding wearies Him not.

♦ **الهلالي وخان**: وضعا كلمة «الكرسي» منقحرة أو مرومنة كما هو أعلاه ثم وضعا هامشًا أسفل الصفحة يشرحان فيه المعنى الحرفي للكلمة وأن المترجمين يسيئون ترجمتها إلى Throne وهو العرش الذي يختلف تمامًا عن الكرسي وأوردا – تدليلا على ذلك – حديثا للنبي صلى الله عليه وسلم يفرق فيه بين الكرسي والعرش وقولا لابن تيمية يؤيد ما ذهبا إليه. وهذا المنحى الذي سلك الهلالي وخان يتوافق تماما مع ضوابط التعامل مع المصطلح الديني الواردة أعلاه. أما باقي الجملة، فقد أتت خلوًا من الأخطاء اللغوية والنحوية والأسلوبية.

♦ **شاكر**: أول "الكرسي" بالعلم وقد سلك في هذا مسلك المعتزلة (٦٤) الذين يؤلون مثل هذه الأمور، ولا شك أن هذا المسلك يجافي أصول أهل الاعتقاد عند أهل السنة والجماعة، ويخالف الضوابط التي أوردناها في بداية هذه الدراسة

حول ترجمة المصطلحات الشرعية. أما باقي الجملة، فقد نحا فيها منحى حسناً، وإن كان قد تأثر بالإنجليزية القديمة في وضع أداة النفي في آخر الجملة بعد الفعل and the preservation of them both tires Him not.

♦ **بيكتال**: أول "الكرسي" أيضا على أنه العرش وهنالك فارق كما ذكر أعلاه ولحديث النبي صلى **الله** عليه وسلم: ما السموات السَّبعُ في الكُرْسِي إلا كدراهِم سبعة أُلقِيتْ في تُرْس. (٦٥) وقال أبو ذرّ رضي **الله** عنه سمعت رسول **الله** صلى **الله** عليه وسلم يقول: ما الكرسيُّ في العرْشِ إلا كحَلْقةٍ منْ حديدٍ أُلقِيَتْ بينَ ظَهْرَيْ فَلاةٍ منَ الأرض. (٦٦) وبهذا يتضح الفرق بينهما، وأنه من الخطأ والخطل في آن واحد تأويل الكرسي بأنه العرش أو العكس، لأن هذا من أمور الاعتقاد التي لا يجوز حملها على غير وجهها. وهنالك خطأ آخر في الفعل includeth الذي يشير إلى قوله تعالى: "وسع" وشتان بين المعنيين، لأن in-cludeth تعني "يتضمن" أو "يشمل"، وليس هذا مرادفاً للفعل "وسع" في الآية. أما بقية الجملة، فقد خلت من الأخطاء النحوية والأسلوبية، وإن استخدم الإنجليزية القديمة كما في الفعل includeth.

♦ **يوسف علي**: أول الكرسي أيضا على أنه العرش، ويسري عليه التعليق السابق على ترجمة بيكتال، مع ملاحظة استخدامه للإنجليزية القديمة كما في doth و feeleth.

♦ **المودودي**: أول الكرسي أيضًا ولكن باعتباره "مملكة" الرب سبحانه جرياً على عادة المعتزلة في التأويل، ومن الغريب أنه في الهامش الذي علق فيه على هذه الآية ذكر كلمة "الكرسي"، ولكنه قال إنها تؤول عموما في غالب الأحوال، وليس هذا مسلك أهل السنة في باب الاعتقاد كما سبقت الإشارة إليه تعليقاً على ترجمة بيكتال. أما بقية الجملة فقد خلت من الأخطاء النحوية والأسلوبية.

♦ **أسد**: أول الكرسي بأنها "القوة الخالدة" مستمدا تأويله من المعتزلة القدامى والمحدثين مثل الزمخشري والرازي ومحمد عبده، كما في الهامش الذي أورده تعليقاً على ترجمة هذه الكلمة. وجاءت ترجمة قوله تعالى "حفظهما" بعيدة عن متضمنات كلمة الحفظ المذكورة في الآية حيث اختار كلمة upholding التي تعني:

1. To hold aloft; raise: upheld the banner proudly.

2. To prevent from falling or sinking; support.

3. To maintain or affirm against opposition. See synonyms at support. (67)

وبالتالي، فإن استخدام guarding and preserving أو أحدهما كان أوفق للمعنى حسبما استخدمهما جميع المترجمين الآخرين.

والخلاصة، أن الترجمة الوحيدة التي التزمت بضوابط ترجمة معاني القرآن الكريم وأصول الاعتقاد عند أهل السنة والجماعة، ناهيك عن الدقة اللغوية والأسلوبية التي اشتركت التراجم فيها، هي ترجمة الدكتورين الهلالي وخان.

قوله تعالى: «**وهو العلي العظيم**»

الهلالي وخان	And He is the Most High, the Most Great.
شاكر	and He is the Most High, the Great.
بيكتال	He is the Sublime, the Tremendous.
يوسف علي	for He is the Most High, the Supreme (in glory) .
المودودي	He alone is the Supreme and the Exalted.
محمد أسد	And he alone is truly exalted, tremendous.

♦ **الهلالي وخان**: جاءت ترجمتهما موافقة للمعنى وخالية من الأخطاء النحوية والأسلوبية.

♦ **شاكر**: مشابهة لترجمة الهلالي وخان إلا أنه لم يضع صيغة التفضيل Most قبل الصفة الثانية "العظيم" مما يجعل ترجمة الهلالي وخان أكثر قدرة على نقل المعنى من هذه، لأن صيغة التفضيل هذه تشير إلى تفرد واستثناء **الله** سبحانه وتعالى بهذه الصفة.

♦ **بيكتال**: استخدم صفتين مختلفتين عن الترجمتين السابقتين، فأولاهما قد تستخدم بمعنى "العلي" ولكنه استخدام ركيك، كما في المعنى الرابع أدناه:

sublime adjective
Characterized by nobility; majestic.

1. a. Of high spiritual, moral, or intellectual worth. b. Not to be excelled; supreme.
2. Inspiring awe; impressive.
3. Archaic. Raised aloft; set high.
4. Obsolete. Of lofty appearance or bearing; haughty: “not terrible,/ That I should fear. . . / But solemn and sublime” (John Milton) .

noun

1. Something sublime.
2. An ultimate example. (68)

وكان ينبغي على بيكتال استخدام كلمة مغايرة. وينطبق الشيء ذاته على الصفة الثانية Tremendous بمعنى "العظيم" التي جانبها الصواب بكل ما يعنيه المصطلح من

معنى، وبخاصة أن هذه الصفة أي Tremendous لها مدلول سلبي أحياناً، وهذا يستحيل في حق الرب سبحانه وتعالى:

tremendous adjective:

1. a. Extremely large in amount, extent, or degree; enormous: a tremendous task. See synonyms at enormous. b. Informal. Marvelous; wonderful: had a tremendous night at the theater last night.
2. Capable of making one tremble; terrible. (69)

ولذا، كان الأولى ببيكتال أن يستخدم صفتين مغايرتين لما استخدمهما.

♦ **يوسف علي**: ابتدأ العبارة بحرف الجر for الذي يفيد التعليل، كأن هذه العبارة تعليل لما قبلها، وهذا ليس صحيحًا، لأن هذه العبارة العربية غير مرتبطة بما قبلها بالسببية أو التعليل. وجاءت ترجمته للصفة الأولى "العلي" مشابهة لترجمتي الهلالي وخان وشاكر، إلا أنه استخدم كلمة أخرى للتعبير عن صفة "العظيم"، وهي Supreme وهي تنقل المعنى ربما أكثر من Great وبخاصة أن معناها كالآتي:

supreme adjective:

1. Greatest in power, authority, or rank; paramount or dominant.
2. Greatest in importance, degree, significance, character, or achievement.
3. Ultimate; final: the supreme sacrifice. (70)

إلا أن يوسف علي قد قصر هذه الصفة عندما وضع بعدها بين قوسين (in glory) ، وكان الأفضل أن يتركها كما هي لأن العظمة شاملة لكل شيء.

♦ **المودودي**: استخدم كلمة alone لتشير إلى قصر هذه الصفات على الرب، وإن كان هذا استخداماً غير موفق لسببين: أولهما أن هذه الكلمة قد نقلت معنى لم يكن موجوداً في النص العربي، وثانيهما أن الصفات المستخدمة في السياق قد بدأت بحرف كبير، مما يدل على أنها إشارة إلى الرب سبحانه وتعالى، مما يجعل استخدام هذه الكلمة من الزوائد التي يفضل الاستغناء عنها. ثم إن المودودي قد أبعد النجعة عندما استخدم Supreme بمعنى "العلي"؛ لأنها أقرب ما تكون لصفة "العظيم"، كما أوضحنا عاليه في التعليق على ترجمة يوسف على العبارة نفسها. أما بالنسبة لصفة "العظيم"، فقد استخدم Exalted وهي تنقل المعنى إلى حد كبير نظرا لاحتوائها على الدلالات الآتية:

exalted adjective:

1. Elevated in rank, character, or status.
2. Lofty; sublime; noble: an exalted dedication to liberty.
3. Exaggerated; inflated: He has an exalted sense of his importance to the project. (71)

♦ **أسد**: أخطأ في استخدام الضمير العائد إلى الرب سبحانه وتعالى إذ وضع الضمير he بحرف بادئ صغير، مع أن المتعارف عليه أن الضمير الذي يشير إلى الرب سبحانه وتعالى يجب أن يبدأ بحرف بادئ كبير تمييزاً لهذا الضمير عن غيره. كما ينطبق التعليق الوارد أعلاه على استخدام كلمة alone على ترجمة أسد أيضًا. ومن العجيب أنه استخدم الصفات أيضاً، وقد بدأها بحروف بادئة صغيرة، تاركًا أية إشارة– ولو ضئيلة – إلى أن هذه الصفات تخص الرب سبحانه وتعالى. وقد استخدم الظرف truly للتأكيد وإن كان هذا أمرًا غير مرغوب فيه لنقله معنى آخر غير المعنى المراد، ولتحميله النص بمتضمنات غير موجودة في النص العربي الأصلي. وقد استخدم أسد صفة exalted ليشير إلى صفة "العلي"، وهذا أمر مستبعد إلى حد ما لأن exalted قد تشير إلى العظيم – كما هو وارد أعلاه في الاستشهاد السابق – أما أنها تشير إلى "العلي" فهذا من الأمور المستبعدة، وبخاصة أن العلو المشار إليه في الآية علو فعلي. قال شيخ الإسلام الإمام ابن تيمية في الفتوى الحموية "وإذا كان كذلك فهذا كتاب **الله** من أوله إلى آخره، وسنة رسوله– صلى **الله** عليه وسلم– من أولها إلى آخرها، ثم عامة كلام الصحابة والتابعين، ثم كلام سائر الأمة، مملوء بما هو إما نص وإما ظاهر، في أن **الله** سبحانه فوق كل شيء، وعليٌّ على كل شيء، وأنه فوق العرش، وأنه فوق السماء". (٧٢) أما استخدامه لكلمة tremendous للإشارة إلى صفة العظيم، فينطبق التعليق الوارد أعلاه على ترجمة بيكتال على هذه الترجمة أيضًا.

والخلاصة أن ترجمتي الهلالي وخان وشاكر قد جاءتا أقرب إلى المعنى من غيرهما، أما الترجمات الأخرى فقد جانبها الصواب في بعض الأمور كما أوضحنا سابقا.

الخاتمة والتوصيات:

من خلال العرض السابق، يتضح أن أقرب الترجمات نقلاً للمعنى، وأقلها خلواً من الأخطاء النحوية والأسلوبية، وأكثرها التزاماً بضوابط ترجمة المصطلح الشرعي هي ترجمة الدكتورين الهلالي وخان. أما الترجمات الأخرى فقد تفاوتت فيما بينها تفاوتاً كبيراً أحياناً، وبخاصة عند ترجمة أسماء الرب وصفاته.

هذا ويمكن إيجاز التوصيات فيما يأتي:

١. ضرورة توحيد ترجمة معاني أسماء الرب سبحانه وصفاته؛ لأن هذه واحدة من أعظم الأمور التي تخص عقيدة التوحيد، وقد بدا – من خلال هذه الدراسة البحثية – تفاوت الترجمات في هذا الأمر المهم مع وجوب الاهتمام به أيما اهتمام.

٢. تعميم ترجمة موحدة تكون خلواً من الأخطاء وأقربها للمعنى ونقل روح النص، وهي ترجمة الدكتورين الهلالي وخان كما اتضح عاليه، على مراكز الترجمة الإسلامية ودور النشر والجهات المهتمة بالترجمة الدينية.

٣. وضع إطار معياري لتقييس المصطلحات الإسلامي، ووضع الضوابط العلمية المتعلقة باستخدامها.

٤. وضع قاموس إسلامي موحد يكون مرجعًا للقائمين على الترجمة الإسلامية وأن يقوم بهذا الأمر أحد المراكز الإسلامية المرجعية.

٥. تعميم استخدام ترجمة موحدة أقرب للمعنى وأقل خلوا من الأخطاء لمراكز وجهات اعتماد الترجمة الإسلامية مثل مجمع البحوث الإسلامية في مصر وغيره من الجهات.

الهوامش:

١. الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار – مطبعة دار الكتاب العربي– القاهرة – ١٣٧٦ هـ– ١٩٥٦م، مادة (ت ر ج م).

٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، ٢٠٠٣م، ج ١٢/ ٢٢٩، مادة (ت ر ج م).

٣. المغذوي، عبد الرحيم بن محمد، دور ترجمات معاني القرآن الكريم في دعوة غير المسلمين إلى الإسلام مع بيان الجهود العملية للملكة العربية السعودية، مطبوعات ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص ١٩.

٤. الزرقاني، محمد عبد العظيم: مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب الجامعية، ط ١، ٢٠٠٣م، ص: ١١١.

٥. الدروبي، عبد الوكيل: ترجمة القرآن وكيف ندعو غير العرب إلى الإسلام، دار الإرشاد، ١٩٧٠، ص ١٨.

٦. Jean Cohen: structure du langage poétique , page: 34

٧. http:// thawra. alwehda. gov. sy/ _print_veiw. asp?FileName=357067581 20080527105036

٨. http:// thawra. alwehda. gov. sy/ _print_veiw. asp?FileName=357067581 20080527105036

٩. المغذوي، عبد الرحيم بن محمد، دور ترجمات معاني القرآن الكريم في دعوة غير المسلمين إلى الإسلام مع بيان الجهود العملية للملكة العربية السعودية، مطبوعات ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل،، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص٢٠.

١٠. المرجع السابق، ص ٢١.

١١. الندوي، عبد الله عباس، ترجمات معاني القرآن الكريم وتطور فهمه عند الغرب، دعوة الحق – كتاب شهري يصدر عن رابطة العالم الإسلامي، السنة الخامسة عشرة، جمادى الآخرة ١٤١٧هـ، ص ١٦– ١٧.

١٢. http://www.islamweb.net/ ver2/ Archive/ readArt. php?lang=A&id=31105

١٣. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت ١٩٨٨، ١/ ٧٦- ٧٧ مع الأخذ في الاعتبار أن الجاحظ معتزلي الاعتقاد فلا يسلم له القياد في كل ما يأتيه خصوصا إذا كان الكلام متعلقا بالمعتقد.

١٤. المرجع السابق، ١/ ٧٦- ٧٧.

١٥. بوريما، أبو عبد السلام عبده النيجري، دور الترجمة الدينية في الدعوة إلى الله تعالى، دار البخاري، المدينة المنورة، ص ٨٨.

١٦. ومن الأمثلة على ذلك اللغط الذي دار حول عقيدة عبد الله يوسف علي وما رماه به البعض من أنه من الباطنية وغير ذلك.

١٧. وقد اضطلع بهذه المهمة في الآونة الأخيرة مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف حيث تولى العناية بترجمة معاني القرآن الكريم حتى الآن إلى أكثر من أربعين لغة.

١٨. نقل بتصرف يسير مع بعض الإضافات عن دور ترجمات معاني القرآن الكريم في دعوة غير المسلمين إلى الإسلام مع بيان الجهود العملية للملكة العربية السعودية، للدكتور عبد الرحيم بن محمد المغذوي، من مطبوعات ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص ٣٠- ٣١.

١٩. الجاسم، زيدان بن علي، وجاسم بن علي الجاسم، ترجمة سورة الفاتحة: ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي، وتخطيط للمستقبل، المدينة المنوَّرة: مجمَّع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ١٤٢٣هـ، ص ٧.

٢٠. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhammad_Taqi- ud- Din_al- Hilali

٢١. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhsin_Khan

٢٢. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ M. _H. _Shakir

٢٣. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص ٢٢.

٢٤. الجاسم، زيدان بن علي، وجاسم بن علي الجاسم، ترجمة سورة الفاتحة: دراسة مقارنة في أشهر ترجمات القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي

وتخطيط للمستقبل، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص ٥.

٢٥. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Abdullah_Yusuf_Ali

٢٦. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Maududi

٢٧. http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhammad_Asad

٢٨. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ، ص ٢٢

٢٩. http:// quran. alislam. com/ Tafseer/ DispTafsser. asp?nType=1&bm=&nSeg=0&l=arb&nSora=2&nAya=255&taf=KATHEER&tashkeel=0

٣٠. القرآن الكريم The Noble Qur'ân ترجمة الدكتور محمد تقي الدين الهلالي والدكتور محمد محسن خان، ص ٦٤، دار السلام للنشر والتوزيع.

٣١. شاكر، محمد حبيب، ترجمة القرآن الحكيم، ١٩٨٣، ص/ ٣٧.

٣٢. بيكتال، محمد مارمادوك، ترجمة معاني القرآن الكريم باللغة الإنجليزية The Meanings of the Glorious Qur'an، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ص ٥٢.

٣٣. علي، عبد الله يوسف، The Glorious Kur'an: Translation and Commentary، دار الفكر، بيروت، ص ١٠٢.

٣٤. المودودي، أبو الأعلى، The Hoy Qur'an: Text, Translation and Brief Notes، ترجمه إلى الإنجليزية محمد أكبر مرادبوري وعبدالعزيز كمال، طبعة المنشورات الإسلامية (PVT) ، لاهور، باكستان ص ٦٣.

٣٥. أسد، محمد، The Message of the Qur'an، دار الأندلس، جبل طارق، ص ٥٧.

٣٦. Excerpted from The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from Lernout & Hauspie Speech Products N. V. , further reproduction and distribution restricted in accordance with the Copyright Law of the United States. All rights reserved.

٣٧. انظر أعلاه تحت عنوان «المبحث الثالث: ضوابط ترجمة معاني القرآن الكريم».

٣٨. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ص ٢٨.

٣٩. المرجع السابق، ص ٢٩.

٤٠. نيدا، يوجين، نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، بغداد، مطبوعات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦ م ص ٤٦٥ – ٥٠٤ وعنوان الكتاب الأصلي:

Eugene A. Nida, Towards a Science of translating, Leiden, E. J. Brill, 1964

٤١. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ص ٢٩– ٣٠ .

٤٢. المرجع السابق، ص ٣٢ .

٤٣. المرجع السابق، ص ٣٢.

٤٤. المرجع السابق، ص ٣٨.

٤٥. المرجع السابق، ص ٣٩.

٤٦. http:// www. alwaraq. net/ Core/ AlwaraqSrv/ LisanSrchOneUtf8

٤٧. المرجع السابق.

٤٨. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ص ٤١.

٤٩. Excerpted from The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from Lernout & Hauspie Speech Products N. V. , further reproduction and distribution restricted in accordance with the Copyright Law of the United States. All rights reserved.

٥٠. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، ص ٤٢.

٥١. The Encarta® Desk Encyclopedia Copyright © & p 1998 Microsoft Corporation. All rights reserved.

٥٢. ابن كثير، عماد الدين أبى الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم. تحقيق: مصطفى السيد محمد ومحمد السيد رشاد ومحمد فضل العجماوى و علي أحمد عبد الباقي و حسن عباس قطب. مؤسسة قرطبة. القاهرة ٢٠٠٠م.

٥٣. Excerpted from The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from Lernout & Hauspie Speech Products N. V. , further reproduction and distribution restricted in accordance with the Copyright Law of the United States. All rights reserved.

٥٤. المرجع السابق.

٥٥. المرجع السابق .

٥٦. المرجع السابق.

٥٧. وإن كان يوسف علي قد أشار في الهامش إلى أن Self- subsisting غير كافية لنقل ظلال معنى "القيوم" إلا أن هذا الهامش طويل وهو عبارة عن تعليق عام على آية الكرسي بحيث يصعب على القارئ العادي الذي لا يجيد الغوص في أعماق الهوامش – خصوصا مع ترجمة نص مثل معاني القرآن الكريم – الوصول إليه، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا الهامش ذاته قد أمعن في تأكيد اللبس والغموض حول أسماء وصفات الرب سبحانه، بل إن يوسف علي قد جعل أكثر صفة معبرة عن الرب هي الضمير "هو" سيرا على نهج الصوفية وبعض المعتزلة.

٥٨. Excerpted from The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from Lernout & Hauspie Speech Products N. V. , further reproduction and distribution restricted in accordance with the Copyright Law of the United States. All rights reserved.

٥٩. المرجع السابق.

٦٠. المرجع السابق.

٦١. المحلي، جلال الدين، وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، مطبعة دار السلام، القاهرة.

٦٢. http:// quran. al- islam. com/ Tafseer/ DispTafsser. asp?l=arb&taf=GALALEEN&nType=1&nSora=2&nAya=255

٦٣. انظر: المبحث الثاني: أنواع ترجمة معاني القرآن الكريم.

٦٤. المعتزلة فرقة إسلامية نشأت في أواخر العصر الأموي وازدهرت في العصر العباسي، وقد اعتمدت على العقل المجرد في فهم العقيدة الإسلامية لتأثرها ببعض الفلسفات المستوردة مما أدى إلى انحرافها عن عقيدة أهل السنة والجماعة. وقد أطلق عليها أسماء مختلفة منها: المعتزلة والقدرية والعدلية وأهل العدل والتوحيد والمقتصدة والوعيدية. إعداد: الندوة العالمية للشباب الإسلامي. انظر: http:// www. saaid. net/ feraq/ mthahb/ 3. htm.

٦٥. ثبت في المرفوع عن أبي ذر الغفاري رضي الله عنه عند ابن جرير وغيره بلفظ "ما السموات السبع في الكرسي إلا كحلقة ملقاة بأرض فلاة".

٦٦. رواه ابن أبي شيبة في العرش (٥٨) والذهبي في العلو (١٥٠) وصححه الألباني.

٦٧. Excerpted from The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from Lernout & Hauspie Speech Products N. V. , further reproduction and distribution restricted in accordance with the Copyright Law of the United States. All rights reserved.

٦٨. المرجع السابق.

٦٩. المرجع السابق.

٧٠. المرجع السابق.

٧١. المرجع السابق.

٧٢. ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني، الفتوى الحموية، دراسة وتحقيق: حمد بن عبد المحسن التويجري، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ص: ٤١.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولاً- المراجع العربية:

١. ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني، الفتوى الحموية، دراسة وتحقيق: حمد بن عبد المحسن التويجري، دار الصميعي للنشر والتوزيع.

٢. ابن كثير، عماد الدين أبى الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم. تحقيق: مصطفى السيد محمد ومحمد السيد رشاد ومحمد فضل العجماوى و علي أحمد عبد الباقي وحسن عباس قطب. مؤسسة قرطبة. القاهرة ٢٠٠٠م.

٣. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، ٢٠٠٣م.

٤. أسد، محمد، The Message of the Qur'an، دار الأندلس، جبل طارق.

٥. بوريما، أبو عبد السلام عبده النيجري، دور الترجمة الدينية في الدعوة إلى الله تعالى، دار البخاري، المدينة المنورة.

٦. بيكتال، محمد مارمادوك، ترجمة معاني القرآن الكريم باللغة الإنجليزية The Meanings of the Glorious Qur'an، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني.

٧. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت ١٩٨٨.

٨. الجاسم، زيدان بن علي، وجاسم بن علي الجاسم، ترجمة سورة الفاتحة: دراسة مقارنة في أشهر ترجمات القرآن الكريم، ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ.

٩. الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار – مطبعة دار الكتاب العربي– القاهرة – ١٣٧٦ هـ– ١٩٥٦م.

١٠. الخطيب، عبد الله بن عبد الرحمن، مناهج ترجمة المصطلحات الدينية والشرعية في القرآن الكريم، مطبوعات ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة ، ١٤٢٣ هـ.

١١. الدروبي، عبد الوكيل: ترجمة القرآن وكيف ندعو غير العرب إلى الإسلام، دار الإرشاد، ١٩٧٠.

١٢. الزرقاني، محمد عبد العظيم: مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب الجامعية، ط ١، ٢٠٠٣م.

١٣. علي، عبد الله يوسف، The Glorious Kur'an: Translation and Commentary، دار الفكر، بيروت.

١٤. القرآن الكريم The Noble Qur'ân ترجمة الدكتور محمد تقي الدين الهلالي والدكتور محمد محسن خان، دار السلام للنشر والتوزيع.

١٥. المحلي، جلال الدين، وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، مطبعة دار السلام، القاهرة.

١٦. المغذوي، عبد الرحيم بن محمد، دور ترجمات معاني القرآن الكريم في دعوة غير المسلمين إلى الإسلام مع بيان الجهود العملية للملكة العربية السعودية، مطبوعات ندوة ترجمة معاني القرآن الكريم: تقويم للماضي وتخطيط للمستقبل.

١٧. المودودي، أبو الأعلى، The Hoy Qur'an: Text, Translation and Brief Notes، ترجمه إلى الإنجليزية محمد أكبر مرادبوري وعبدالعزيز كمال، طبعة المنشورات الإسلامية (PVT) ، لاهور، باكستان.

١٨. الندوي، عبد الله عباس، ترجمات معاني القرآن الكريم وتطور فهمه عند الغرب، دعوة الحق – كتاب شهري يصدر عن رابطة العالم الإسلامي، السنة الخامسة عشرة، جمادى الآخرة ١٤١٧هـ.

١٩. نيدا، يوجين، نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، بغداد، مطبوعات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦ م.

ثانياً- المراجع الأجنبية:

1. *Eugene A. Nida, Towards a Science of translating, Leiden, E. J. Brill, 1964*
2. *Group of Authors, The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company.*
3. *Houghton Mifflin Company, The American Heritage Dictionary of the English Language, Third Edition Copyright © 1992*
4. *Jean Cohen: structure du langage poétique.*
5. *Microsoft Corporation, The Encarta® Desk Encyclopedia Copyright © & p 1998*

ثالثاً- المواقع الإلكترونية:

1. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ M. _H. _Shakir*
2. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Abdullah_Yusuf_Ali*
3. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Maududi*
4. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhammad_Asad*
5. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhammad_Taqi- ud- Din_al- Hilali*
6. *http:// en. wikipedia. org/ wiki/ Muhsin_Khan*
7. *http:// quran. al- islam. com/ Tafseer/ DispTafsser. asp?l=arb&taf=GALALEEN&nType=1&nSora=2&nAya=255*
8. *http:// thawra. alwehda. gov. sy/ _print_veiw. asp?FileName=35706758120080527105036*
9. *http:// www. alwaraq. net/ Core/ AlwaraqSrv/ LisanSrchOneUtf8*
10. *http:// www. islamweb. net/ ver2/ Archive/ readArt. php?lang=A&id=31105*

تجليات العولمة
في اللغة العربية

د. ناهدة أحمد الكسواني*

* أستاذ مساعد في الأدب والنقد/ قسم اللغة العربية/ كلية التربية/ فرع القدس/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخّص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن تأثر اللغة العربية بالأشياء المحيطة بها وخاصة العولمة، وقد رأينا أن اللغة العربية قد واجهت كثيراً من المشكلات، وقد دخلت في اللغة العربية كثير من الألفاظ الأجنبية، كما تبين لنا أن مصطلح العولمة ما زال جديداً، وما زال المفكرون والسياسيون مختلفين على مفهوم العولمة لاختلاف مشاربهم الثقافية، وتباين دوافعهم الذاتية، فبعضهم يحصرها في الأمور الاقتصادية، وبعض آخر يرى أنها في الأمور الثقافية، وبعض ثالث يراها في كل شيء.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يأتي في قسمين:

- القسم الأول: وهو نظري يتناول تعريف العولمة، ونشأتها وأنواعها. وتحدثت عن العولمة الثقافية التي تعدّ من أخطر أنواع العولمة، فالعولمة الثقافية تؤدي إلى العولمة اللغوية، التي تهدد اللغة العربية لصالح اللغة الانجليزية في وطننا العربي بصفتها اللغة الأكثر هيمنة في العالم.

- أمّا القسم الثاني: فهو عملي يعتمد على البحث الميداني الذي يتخذ من الممارسات اللغوية في الواقع الاجتماعي أساساً لجمع مادته ثم تحليلها، وكان الاعتماد في ذلك على خبرة الباحثة الشخصية مع طلبتها في الجامعة، وفي الرجوع إلى الصحف وقراءتها، والاطلاع على أسماء المحلات التجارية في القدس ورام الله بشكل شخصي، متخذة من المنهج الوصفي التحليلي منهجاً في دراسة هذه الظاهرة.

Abstract:

This research aims to reveal the impact of different surrounding things, especially globalization, on Arabic language. We know that the Arabic language has faced many problems, many foreign words, and terms have entered the Arabic language. The term "globalization" is still new and intellectuals and politicians are still presenting different concepts of "globalization" because of the different cultural inclinations, and contrasting self- motivations. Some of these intellectuals and politicians limit "globalization" to economic issues and others to cultural matters, and some relate it to everything.

This research is divided into two main parts:

- ♦ *The first part is about the theoretical definition of globalization, and its origins and types. In this part, I spoke about cultural globalization, which is one of the most dangerous types of globalization. Cultural globalization leads to the language of globalization, which threatens the Arabic language in favor of the English language in the Arab nation.*
- ♦ *The second part is based on "the field research" that takes the language practice in a social reality a base for collecting information and analyzing it. In addition, here I depended on my own personal experience with the students in the university. In addition, I referred to the newspapers, and I looked at the names of the shops in Jerusalem and Ramallah in particular. Furthermore, in studying this phenomenon I used the "descriptive analytical approach".*

اللغة العربية والعولمة:

أولاً- اللغة العربية وأهميتها:

اللغة هي وعاء الثقافة، وأداة الاتصال بين الماضي والحاضر، ولا يستطيع الإنسان، مهما كان، أن يقف على كنوز الفكر الإنساني من تاريخ وشعر ونثر، ولا يستطيع أن يقيم شعائر دينه بدون اللغة، فاللغة لها وظائف للفرد ووظائف للمجتمع. وقد اختلف العلماء في تعريف اللغة ومفهومها، وليس هناك اتفاق شامل على مفهوم محدد للغة ويرجع سبب كثرة التعريفات و تعددها إلى ارتباط اللغة بكثير من العلوم، ولنأخذ على سبيل المثال بعض التعريفات: فابن جني في كتابه الخصائص يعرفها بقوله: " أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ". (١)

وابن خلدون يعرفها بقوله: " اعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل اللسان، فلابد أن تصير ملكةً متقرّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم". (٢) أمّا أنيس فريحة فيرى أن اللغة أكثر من مجموعة أصواتٍ، وأكثرُ من أن تكون أداةً للفكر أو تعبيراً عن عاطفة، إذ هي جزءٌ من كيان الإنسان الروحيِ، وأنها عمليةٌ فيزيائيةٌ بسيكولوجية على غايةٍ من التعقيد. (٣)

ويمكننا القول إن اللغة نظام من الرموز الصوتية للتعارف بين أفراد المجتمع، وتخضع هذه الأصوات للوصف من حيث المخارج أو الحركات التي يقوم بها جهاز النطق، ومن حيث الصفات والظواهر الصوتية المصاحبة لهذه الظواهر النطقية. (٤) وهي تمثل إحدى الروابط بين الناطقين بها، إذ تسهّل عليهم الاتصال والتفاهم، ولكن هذا لا يعني أن اللغة الواحدة تحتم التواصل الحسن بين أهل هذا اللسان، إذ إن الأفكار والقيم والاتجاهات هي التي تجمع الناس على صعيد واحد أو تجعلهم أشتاتاً.

وتعدُّ لغتنا العربية ركناً ثابتاً من أركان شخصيتنا، فيحق لنا أن نفتخر بها، ونعتز بها، ويجب علينا أن نذود عنها و نوليها عناية فائقة. ويتمثل واجبنا نحوها في المحافظة على سلامتها، وتخليصها مما قد يشوبها من اللحن والعجمة. فهي الحاملة لثقافتنا ورسالتنا والرابط الموحد بيننا والمكون لبنية تفكيرنا، والصلة بين أجيالنا، والصلة كذلك بيننا وبين كثير من الأمم. وحلقة الوصل التي تربط الماضي بالحاضر بالمستقبل. إنها تمثل خصائص الأمة، واستطاعت أن تكون لغة حضارة إنسانية واسعة اشتركت فيها أمم شتى كان العرب نواتها الأساسية والموجهين لسفينتها.

فاللغة العربية مرتبطة ارتباطاً مصيرياً وحتمياً بأبنائها. فعندما كان العرب في عصورهم الذهبية، أغنت اللغة العربية العالم بالعلوم والمعارف، وأثبتت قدرتها على الانتشار والتوسع والاستيعاب والتواصل الفكري الإنساني، واتسعت لغتهم لكل جديد مهما كان مصدره. لكنّ الفرد العربيّ يعيش اليوم أزمة هروب من الذات، وينغمس في حالة تغريب عن أصالته ووجوده، فانعكست الأزمة سلباً على الواقع اللغوي، ووصمت اللغة بالعجز والقصور عن مواكبة التطور العلميّ والحضاريّ؛ والعجز الحقيقيّ، في رأي بعض المفكرين العرب، ليس في اللغة بل في القيمين عليها، والدليل على ذلك الواقع العربيّ [٥]، فالعجز كامن في ممارسات الإنساني العربيّ، وليس في اللغة التي تحتاج، في نماء مفرداتها وتطور دلالاتها، إلى نخبة تؤمن بقدراتها الذاتية، وقابليتها للاكتساب والتطويع، وهذا مرتبطٌ بإعادة الثقة بالانتماء وبطاقات اللغة؛ لأنّ العلاقة بين الإنسان العربي ولغته علاقة تكاملية حتمية فلا وجود له من دونها، ولا وجود لها من دونه، ولذلك نجد أنَّ تخلفنا عن ركب الحضارة ناتج عن جهل المثقف العربي بخصائص لغته التي بها تُدوَّن العلوم والمعارف والمصطلحات، وتُحْفَظْ ثمار الفكر، وتسجَّل الملاحظات وأشكال الابتكارات، وتتحدد قيمة المنتج " لأن انشغال الفكر بالابتكار أو الانتشار المعين تصحبه عادة صور لغوية مهزوزة أو غائمة، وهي بمثابة القوالب أو الأطر التي تصلح لاحتواء الفكر [٦]. فاللغة إذن جزء لا يتجزأ من السيادة، والحفاظ على اللغة هو حماية لهذه السيادة. ولذلك فإنّ التحدّي الأكبر الذي سيواجه اللغة العربية في المستقبل، هو الحفاظ على خصوصياتها وضمان استمرارها، وحماية المكوّنات والمقوّمات والقيّم التي تشكّل العناصر الجوهرية للكيان العربي الإسلامي الكبير.

ثانياً- تعريف العولمة:

تواجه اللغة العربية العديد من التحديات، ومن هذه التحديات عزلة اللغة العربية عن الاستعمال العام، حيث حلت اللهجة العامية محل الفصحى، وهذا أدى إلى وجود العدد الهائل من اللهجات المحلية داخل الوطن العربي. ومن أهم هذه التحديات التي تواجه اللغة العربية العولمة، بأنواعها المختلفة، من ثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية، ولعل أخطر تأثيرات العولمة نشر اللغة الانجليزية باعتبارها لغة القوة الاقتصادية الكبرى في العالم، وهي الولايات المتحدة الأمريكية.

وما زال المفكرون والسياسيون مختلفين في تحديد مفهوم العولمة، بسبب اختلاف مشاربهم الثقافية وتباين دوافعهم الذاتية، فبعضهم يحصرها في الأمور الاقتصادية، وبعض آخر يضعها في الأمور الثقافية، وبعض ثالث يراها في كل شيء.

ومن تعاريف العولمة: " إنها اتجاه الحركة الحضارية نحو سيادة نظام واحد تقوده في الغالب قوة واحدة، أو بعبارة أخرى استقطاب النشاط السياسي والاقتصادي في العالم حول إرادة مركز واحد من مراكز القوة في العالم ". (٧)

وهناك من يعرفها بأنها " تعني هيمنة النظام العالمي على مختلف شعوب العالم لتحل محل سيادة الدولة الوطنية على مقدرات المجتمع، وأنها كنظام عالمي جديد تتجه نحو تحرير الاقتصاد والتجارة والمصارف والإعلام والثقافة والاجتماع من قبضة الدولة وسيطرتها على مؤسسات المجتمع ليدور في فلك العالمية والكونية بدلاً من فلك المحلية والوطنية والقومية ". (٨) وتعني أيضاً التدخل الواضح في أمور الاقتصاد، والاجتماع والسياسة والثقافة والسلوك، دون اعتداد يذكر بالحدود السياسية للدول ذات السيادة أو الانتماء إلى وطن محدد، أو لدولة معينة، ودون الحاجة إلى إجراءات حكومية. (٩)

ويرى السيد ياسين أن صياغة تعريف دقيق للعولمة تبدو مسألة شاقة نظراً لتعدد تعريفاتها التي تتأثر أساساً بانحيازات الباحثين الأيديولوجية واتجاهاتهم إزاء العولمة رفضاً أو قبولاً. وأنه إذا أردنا أن نضع تعريفاً شاملاً للعولمة، فلا بد من أن نضع في الاعتبار ثلاث عمليات تكشف عن جوهرها: العملية الأولى تتعلق بانتشار المعلومات بحيث تصبح مشاعة لدى جميع الناس، والعملية الثانية تتعلق بتذويب الحدود بين الدول، والعملية الثالثة تتمثل في زيادة معدلات التشابه بين الجماعات والمجتمعات والمؤسسات، وكل هذه العمليات قد تؤدي إلى نتائج سلبية بالنسبة إلى بعض المجتمعات وإلى نتائج ايجابية بالنسبة إلى بعضها الآخر. فجوهر عملية العولمة، حسب رأيه، يتمثل في سهولة حركة الناس والمعلومات والسلع بين الدول على النطاق الكوني. (١٠)

فتحديد مفهوم دقيق للعولمة، كما يراه بعضهم، صعب؛ لأن المصطلح ما زالت تنتابه عوامل الغموض وعدم الفهم الدقيق- ولقد شاع استخدام لفظة (Globalization) ، وفيه جانب الحداثة- واختلاف التوجيهات بين السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة فضلاً عن الفكر. (١١) فالعولمة تشكل إحدى حالات الحداثة التي بدأت في القرن السادس عشر في أوروبا، وأن الحداثة هي الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها العولمة. (١٢)

وقد تعني العولمة تزايد الاعتماد الاقتصادي المتبادل بين بلدان العالم بوسائل منها: زيادة حجم معاملات السلع وتنوعها، والخدمات عبر الحدود، والتدفقات الرأسمالية الدولية من خلال سرعة انتشار التكنولوجيا ومداها، ويقوم هذا المفهوم على عدد من المبادئ من أهمها تحرير الأسواق الوطنية والعالمية انطلاقاً من الاعتقاد القائل بأن التدفقات الحرة للتجارة والمعلومات سيكون لها أفضل مردود على النمو ورفاهة البشر. (١٣) .

وجرى أهل العربية، في تعريف العولمة، على خطى من شرحوا المراد ب (Globalization) ، فهي عند بعضهم مرادف " للأمركة "، وكانت مظاهر "الأمركة" تتسلل إلى تفاصيل الحياة العربية على مدى عقود في النصف الثاني من القرن العشرين، ولكنها كانت مظاهر تتخذ سيماءاتها من حيث هي "أسلوب حياة" يستهوي كثيراً منّا بتلقائية الجاذبية، غير مقترنة بخطاب استعلائي سافر، إلى أن آذن القرن العشرون بالأفول، وتفردت أمريكا بمنزلة القطب الأحادي، وسفرت عن مشروعها الامبراطوري وأعلن مصطلح "العولمة" مقترناً بها. (١٤)

ويرى بعض الباحثين أن كلمة العولمة لفظة جديدة في القاموس السياسي والاقتصادي، وأنها كلمة حديثة لم تدخل قوائم المفردات في القواميس السياسية والاقتصادية، وهي منسوبة إلى (العالم) وليس (العلم) ، ولهذا فهي توصف بأنها شيء أو نظام جديد يراد به توحيد العالم في إطار جديد واحد، من هنا أطلق عليها بعض الناس (النظام العالمي الجديد) ، وقد اعتبرها بعضهم امبراطورية جديدة أو القرية الكونية. (١٥)

ونخلص إلى القول بأن ظاهرة العولمة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل تطور النظام الرأسمالي، وتسعى إلى تصدير القيم والمؤسسات والثقافات التي ولدتها الحضارة الرأسمالية إلى المجتمعات والثقافات الأخرى، وهي مرتبطة أساساً بمنطق السوق وآلياته، والإنتاج الاقتصادي من خلال ارتكازها على المؤسسات الاقتصادية والتجارية، وما تؤديه من دور مهم في تسويق الظاهرة وحث الدول على إزالة القيود التجارية والمواقع الثقافية سعياً لإزالة الحدود المجتمعية الفاصلة، وفرض نموذج محدد من نمط الحياة التي تقررها الحضارة الغربية بهدف الهيمنة والسيطرة على العالم. وتؤدي إلى دمج العالم اجتماعياً واقتصادياً وثقافيًا وسياسياً، وتعكس أيديولوجيا إرادة الهيمنة على العالم وأمركته بهدف سيطرة الأفكار والقيم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافة الأمريكية على العالم، وطمس الهويات القومية من خلال عدة آليات من بينها الشركات متعددة الجنسيات، والتكنولوجيا الحديثة، والفضائيات، وأسواق المال، والهجرة، والانترنت. (١٦)

ثالثاً- نشوء العولمة:

اختلفت أقوال الباحثين حول بداية ظهور العولمة باعتبارها حقيقة حياتية وواقعا اقتصاديا وثقافيا وسياسيا، وإذا كانت العولمة ظاهرة حياتية قديمة أم جديدة، وهل كانت موجودة في فترات وأحقاب زمنية قبل العصر الحديث، أم ارتبطت ولادتها بالتطورات العلمية والتكنولوجية الراهنة، وهل اكتملت صورتها وأصبحت واقعاً حياتياً معاشاً أو أن معالمها السياسية والاقتصادية والثقافية لم تكتمل بعد؟! (١٧)

والسؤال الذي يطرح نفسه: متى ظهرت العولمة؟ وما مراحل نشوء العولمة؟

لقد اختلف العلماء حول مراحل نشوء العولمة، فيرى بعضهم أنه يمكننا تقسيم نشوء العولمة إلى ثلاث مراحل:

١. مرحلة البداية: وهي تبدأ بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور مشروع مارشال الأمريكي الذي أقيم بهدف إعمار أوروبا الغربية.

٢. مرحلة العولمة الإقليمية: وقد بدأت هذه المرحلة مع بداية النصف الثاني من عقد الخمسينيات وذلك عن طريق إنشاء سوق مشتركة ضمن معاهدة روما.

٣. مرحلة العولمة الكونية: وتبدأ هذه المرحلة في عام ١٩٨٥ عندما انهار الاتحاد السوفياتي سياسياً واقتصادياً، ثم سقوط حائط برلين عام ١٩٨٩، ثم حرب الخليج الثانية ١٩٩١. [١٨]

وهناك رأي آخر حول نشوء العولمة، فالعالم رولاند روبرستون في بحثه الذي عرضه في كتاب "تخطيط الوضع الكوني: العولمة باعتبارها المفهوم الرئيس في الثقافة الكونية والحداثة"، يرى أن ظهور الدولة القومية هي بداية العولمة، **وقَسمَ تطور العولمة إلى خمس مراحل:**

١. المرحلة الجنينية: بدايتها منذ القرن الثاني عشر حتى منتصف القرن الخامس عشر، فهي التي شهدت نمو المجتمعات القومية.

٢. مرحلة النشوء: من منتصف القرن الثامن عشر حتى عام ١٨٧٠ وما بعده، وشهدت علاقات بين الدولة والفرد والدستور والعلاقات الدولية.

٣. مرحلة الانطلاق من ١٨٧٠ حتى العشرينيات من القرن العشرين، واتسمت بظهور الأفكار الكونية في السياسة والرياضة والاقتصاد.

٤. مرحلة الصراع من أجل الهيمنة من العشرينيات حتى الستينيات من القرن العشرين، وشهدت الحرب الكونية والصراعات، ثم ظهور هيئة الأمم المتحدة.

٥. المرحلة الأخيرة: مرحلة عدم التيقن، وبدأت من الستينيات حتى أواخر القرن العشرين، وهي مرحلة التقدم العلمي والفني الهائل والهبوط على القمر. [١٩]

فالعولمة من وجهة نظره ظهرت أولاً في عالم الثقافة والاقتصاد بظهور موجة انبثاق القوميات الأوروبية ودعوة الشعوب الغربية إلى الاستقلالية الوطنية السياسية، وقد تكونُ

العولمة بدأت منذ أواخر القرن الخامس عشر، فمنذ ذلك الحين والعلاقات الاقتصادية والثقافية بين الدول والأمم تزداد قوة باستثناء فترات قصيرة للغاية. فالعولمة عمرها خمسة قرون على الأقل؛ لأن العناصر الأساسية في فكرة العولمة من ازدياد العلاقات المتبادلة بين الأمم، سواء المتمثلة في تبادل السلع والخدمات، أو في انتقال رؤوس الأموال، أو في انتشار المعلومات والأفكار، أو في تأثر أمة بقيم وعادات غيرها من الأمم، كل هذه العناصر يعرفها العالم منذ عدة قرون، وعلى الأخص منذ الكشوفات الجغرافية في أواخر الخامس عشر أي منذ خمسة قرون. [٢٠] فهي نتاج تراكم طويل في إطار النظام الرأسمالي، ونتاج العقود الماضية، وأن ما جعلها تبرز في هذه المرحلة هو تعميق آثار الثورة العلمية والتكنولوجية من جانب، والتطورات الكبرى التي حدثت في عالم الاتصال من جانب آخر. [٢١]

وإذا كان القصد من العولمة تحول الدول والشعوب المختلفة في العالم إلى شيء واحد، أو دمج العالم في وحدة واحدة، فهذا المعنى قديم قدم التاريخ، عندما كانت تتصدر حضارة ما غيرها من الحضارات وتقود العالم. قامت بذلك الصين والهند وفارس والحضارة العربية الإسلامية. وقام بذلك الغرب القديم اليونان والرومان، والغرب الحديث منذ ما يسمى بالاكتشافات الجغرافية، وقد بلغت الذروة إبان المد الاستعماري في القرن التاسع عشر، فالعولمة بذلك ظاهرة تاريخية مستمرة. وإذا كانت العولمة تشير إلى زيادة ربط العلم بروابط اقتصادية وتاريخية واستثمارية، فإن ربط العالم بتلك الروابط قد بدأ فعلاً مع بروز نمط الإنتاج الرأسمالي باعتباره نظاما اقتصاديا عالميا. وإذا كانت العولمة تجسيداً لتلك التطورات الحياتية والفكرية والتكنولوجية المتلاحقة التي تؤدي إلى انكماش العالم من حيث الزمان والمكان، فإن العولمة هي حقيقة جديدة برزت من خلال عقد الستينيات. [٢٢]

رابعاً- تجليات العولمة في اللغة العربية:

أولاً- العولمة الثقافية:

إن القضايا التي تواجهها اللغة العربية في العصر الحديث هي قضايا طارئة تفرضها متطلبات العصر، والتراجع الحضاري الذي مرت به الأمة العربية. فاللغة العربية مرّت بمراحل تراوحت بين الازدهار و التقهقر، ومرّت بمحاولات الغزو الثقافي واللغوي، واستطاعت أن تخرج منتصرة في كثير من المواقع، وخسرت في مواقع أخرى، كما حدث في تركيا و ماليزيا حيث استبدلت الحروف العربية باللاتينية.

لكن هناك إشكالية نحن بصددها، هي في زحف القوى السياسيّة والفكريّة في الغرب والولايات المتحدّة الأمريكيّة نحو ضم المزيد من المجالات الحيوية الأخرى إلى العولمة

حتى لا يقتصر على الاقتصاد، بل يمتد إلى ميادين أخرى، وأخذت أصوات ترتفع عالياً في الحديث عن "عولمة الثقافة" بعد النجاح الذي لاقته العولمة في الاقتصاد الدولي. لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل يمكن وضع نظام عالمي جديد للثقافة كما هو الحال في النظام الاقتصادي العالمي الجديد"؟ فالمفكرون الغربيون يتحدثون عن إمكانيّة تشكيل ثقافة أحادية عالمية لها نظم وقوانين متفق عليها بين الأمم. لكن هل يمكن تحقيق ذلك رغم معرفتنا بأن جوهر أي ثقافة هو المجمل المتداخل في حياة كل شعب على حدة، وهذا المجمل يشتمل على الخصوصيات المعرفية والعقائد والفن والأدب واللغة. (٢٣)

وهناك من يرى في عولمة الثقافة تجرّداً من الولاء لثقافة ضيّقة ومتعصبة إلى ثقافة عالمية واحدة يتساوى فيها الناس والأمم جميعاً، تحرراً من التعصب لأيديولوجيا معينة، لكن هناك من يقول إن عولمة الثقافة لا تلغي الخصوصية التاريخية لأمة من الأمم، ومن ثم لا بد من وجود ثقافات متعددة ومتنوعة يعمل كل منها بصورة تلقائيّة. (٢٤)

وما نلاحظه تنميط متزايد للسلوك البشري في اتجاه ثقافة معممة أو ما يسمى بثقافة الأمركة، وبخاصة في ظل تزايد سرعة النقل والمواصلات واتساع الأسواق، وإزالة الحواجز أمام انتقال المعلومات والأفكار. وإن من ينظر إلى ثقافة المجتمعات اليوم يمكنه وصفها بأنها ثقافة الهامبورجر والكوكاكولا والجينز، فنحن، العرب، نستهلك ثقافة غيرنا، وتؤدي وسائل الإعلام المعاصرة دوراً مؤثراً في ذلك، (٢٥) مستخدمة وسائل متعددة لتحقيق أغراضها، فهي تستخدم الصحف والمجلات والإذاعة والتلفاز والدوريات والهاتف والحاسوب (الكمبيوتر) . وذلك من خلال بث الأفكار والمعلومات السياسية المعادية وتصدير الموديل الغربي والحياة الغربية وبث الأفلام الأجنبية وبث الإعلانات التجارية ذات الطابع الغربي وعولمة الإعلانات الفضائية وإنتاج حفلات الغناء والرقص والأزياء الغربية ونشر وجهات نظر الغرب فقط فيما يتعلّق بقضايا العالم العربي والترويج للماركات التجارية الغربية. فعولمة الإعلام ووسائله وظفت في عملية الاختراق الثقافي واستعمار العقول، وذلك بربط المثقفين بدائرة محددة ينشدون إليها بصورة آلية، دائرة تصرف العقول عن أي شيء آخر يقع خارجها فتجعل من العقل أداة من خلال اعتماد آليات جديدة من تقنية المعلومات المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية. (٢٦)

فليست هناك ثقافة عالمية واحدة، وليس من المحتمل أن توجد في يوم من الأيّام، وإنما وجدت وتوجد وستوجد ثقافات متعددة متنوعة تعمل كل منها بصورةً تلقائية، أو بتدخل إرادي من أهلها للحفاظ على كيانها ومقوماتها الخاصة. ومن هذه الثقافات ما يميل إلى الانغلاق والانكماش، ومنها ما يسعى إلى الانتشار والتوسع، ومنها ما ينعزل حيناً وينتشر حيناً آخر. (٢٧)

والهوية الثقافية لا تكتمل إلا إذا تطابقت ثلاثة عناصر هي: الوطن والأمّة والدولة، وكل مس بهم هو مس بالهويّة الثقافية. وماذا بالنسبة للهوية الثقافية العربية؟ إن الاختراق الثقافي التي تمارسه العولمة في الوطن العربي لا يقف عند حدود تكريس الاستتباع الحضاري بوجه عام، بل إنه سلاح خطير يكرّس الثنائيّة والانشطار في الهويّة الوطنية القومية، لأن الوسائل السمعية البصريّة تحمل هذا الاختراق وتكرسه، فالذين يستفيدون منها فئة معينة هي النخبة العصرية وحواشيها، فهي التي تستطيع امتلاكها والتعامل مع لغاتها الأجنبيّة، بحكم التعليم العصري الذي تتلقاه، أما عموم الشعب وعلى رأسه النخبة التقليدية، فهو في شبه عزلة. وهذا يؤدي إلى إعادة إنتاج متواصلة للثنائية نفسها، ثنائية الأصالة والمعاصرة. (٢٨)

فالعولمة الثقافية لا تعني الانتقال من حقبة الثقافات الوطنية والقومية إلى ثقافة عليا جديدة هي الثقافة العالمية أو الثقافة الكونية، بل إنها فعل اغتصاب ثقافي وعدوان رمزي على سائر الثقافات، إنها رديف الاختراق الذي يجري بالعنف فيهدر سيادة الثقافة في سائر المجتمعات التي تبلغها عملية العولمة، وهذه السيطرة للثقافة الغربية العامة على علاقة أخرى من السيطرة تجعل ثقافات غربية عديدة في موقع اتباعي لثقافة أقوى تتمدد أحكامها على امتداد سائر العالم. وهذه السيطرة يمكننا التعبير عنها بعبارة الأمركة التي هي رديف العولمة. (٢٩)

والمقصود هنا أن تجري أمركة الثقافات الوطنية والعالمية وجعلها صورة أخرى من صور الثقافات الأمريكية الشعبية بكل ما تحمله ابتداءً من صرعات مايكل جاكسون، ومادونا وجاستين بيبر، وأغاني الريف الأمريكي وانتهاءً بالإبهار الجذاب والمثير الذي تفعله وكالات الأعلام الأمريكية الرئيسة (abc, cbc,nbc) في قيادة الإعلام العالمي بالطريقة التي يراد منها أن تكون. (٣٠)

ثانياً- العولمة اللغوية:

إن العولمة اللغوية لا تقل خطورة عن أنواع العولمة الأخرى (السياسية، الاقتصادية، الثقافية...) ، بل إنها أخطر أنواع العولمة؛ لأنها لا تعني عولمة اللغة الانجليزية، (وهي اللغة التي تتسلح بها أمريكا في شن هجوم العولمة على العالم) وهيمنتها على سائر اللغات فقط، وإنما تعني أيضاً عولمة ثقافة هذه اللغة وسيادتها على ثقافات العالم كلها. واللغة العربية تعد أكثر ما يتعرض من اللغات لهذا النوع من العولمة لكونها لغة أجنبية ولغة دينية في آن واحد مما يعني أن المواجهة بين الانجليزية والعربية في ضوء العولمة تعني المواجهة بين الثقافة العربية والثقافة الإسلامية، الأمر الذي أشعل حربا ثقافية منذ قرون. (٣١)

وعند أي مواجهة بين اللغتين تخسر اللغة العربية كثيراً، ويأتي ذلك في المقام الأول من سيادة اللغة الانجليزية على الوسائل التكنولوجية ومجال الأعمال والاتصال الدولي، وليست هذه الظاهرة هي المشكلة الحقيقية التي تتعرض لها العربية، وإنما المشكلة الحقيقية ما يترتب على هذه الظاهرة من تكوين الاتجاهات الإيجابية تجاه الإنجليزية والسلبية تجاه العربية، وما ينتج عن ذلك من طمس الهوية اللغوية العربية والثقافية الإسلامية. (٣٢)

ولعل أبرز صورة من صور الطمس أن يفتخر المسلمون بالإنجليزية ويعتبروها لغة وحيدة للفوز على الحياة المعاصرة، وفي المقابل ينظرون إلى العربية نظرة مخالفة. فتنتقص رغبة الأجانب ودافعيتهم لتعلم العربية وتعليمها، وضاع افتخار العرب باستخدام العربية إلا صورتها العامية، ويعلمون أولادهم في المدارس الغربية لكي يجيدوا الإنجليزية أكثر من العربية. بل هناك ظاهرة كادت تفوق الخيال ما يلاحظ في العقود الأخيرة من الزمن من أن بعض السيدات الحوامل يسافرن إلى أمريكا أو انجلترا ليلدن هناك حتى يكتسب الولد جنسية فوقية لا عربية دونية. (٣٣)

إن التحدي الذي يواجه اللغة العربية في هذا العصر مرده إلى الشعور المبالغ فيه بأهمية اللغة الأجنبية الناتج غالباً عن الانبهار بكل ما هو أجنبي، والظن الزائف بأن التقدم لا يأتي إلا عن طريق إتقان اللغة الأجنبية للجميع، بل التحدث بها بين العرب أنفسهم، وغني عن الذكر أن هذا الشعور يأتي من الإحساس بالهزيمة النفسية التي يعاني منها الإنسان العربي في هذا العصر، والإعجاب المتنامي بصنع الحضارة المعاصرة الذي يمثل المنتصر والغالب. (٣٤)

والواقع أن الادعاء بأن اللغة الإنجليزية لغة عالمية ادعاء ليس له نصيب من الصحة عندما يوضع على محك البحث العلمي. فاللغة الإنجليزية يمكن أن تعد في هذا العصر لغة الاتصال العالمية بين مختلف الثقافات والحضارات، هي لغة يتبادل بها المنافع أبناء التجمعات الثقافية المختلفة فيما بينهم، ولا يتكلمون بها داخل هذه التجمعات التي يستعملون فيها لغاتهم الخاصة. (٣٥)

وعلى المستوى الرسمي، فإن اللغة الإنجليزية قد هيمنت، وتتمثل الهيمنة في تعليم اللغة في مراحل الطفولة واستخدامها لغة رسمية في المدارس الخاصة، وفي بعض التخصصات في الجامعات العربية، فقوة اللغة الانجليزية أو ضعفها تتفاوت من بلد إلى آخر بالنظر إلى قوانينها وتشريعاتها، و بالنظر إلى مدى عمق العلاقات مع الولايات المتحدة أو ضعفها، ولكن: هل بلغت الإنجليزية مبلغاً يجعلها لغة أمّا لمعظم شعوب الأرض؟ وهل بلغت مبلغاً هيأ لها أن تكون لغة التواصل اليومي في السوق وفي الشّارع وفي المطعم وفي الملعب وفي

مداعبة الأطفال والحديث إلى عامل النّظافة في جمع دول العالم؟ وهل صارت الإنجليزيّة لغة التدريس في مدارس العالم وجامعاته كلها؟ وهل مضت الإنجليزيّة في سيطرتها على صفحات شبكة المعلومات (الانترنت) أم بدأت بالتّراجع أمام اللّغات المحليّة؟ وهل توقفت حركة الترجمة من الإنجليزيّة إلى لغات الشّعوب المختلفة؟ (٣٦)

نستطيع القول إن اللغة الإنجليزيّة لم تستطع أن تدحر اللغات الأخرى، ولا تستطيع تهديد العربية رغم استخدامها بشكل كبير في بعض المؤسسات؛ لأن اللغة العربية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقرآن الكريم، واللغة العربية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمستقبل الأمة العربية والأمة الإسلاميّة.

ومن يدعي أن اللغة الإنجليزية لغة عالمية ليس له نصيب من الصحة عندما يوضع على محك البحث العلمي، لكن على صعيد الواقع كما يقول ساموبل هنتجتون في كتابه "صدام الحضارات" إن القول بعالميّة اللغة الإنجليزيّة في العالم لا تتجاوز أل ٩٪ وإن لغة تعد أجنبيّة لدى ٩١٪ من سكان الأرض لا يمكن أن تكون لغة عالمية، لذا يمكن أن تعد اللغة الإنجليزيّة لغة الاتصال العالمي بين مختلف الثقافات والحضارات، هي لغة يتبادل بها المنافع أبناء المجتمعات الثقافيّة المختلفة فيما بينهم، ولا يتكلمون بها داخل هذه المجتمعات التي يستعملون فيها لغاتهم الخاصة. (٣٧)

ولعل هيمنة اللغة الإنجليزيّة في مجتمعنا العربي في بعض الحالات مرده إلى الشعور الزائف لدى الإنسان العربي بأن التقدم والرقي في المجتمع لا يتحققان إلاّ عن طريق إتقان اللغة الإنجليزيّة، وهذا الشعور يأتي نتيجة الإحساس بالهزيمة النفسيّة التي يعاني منها الإنسان العربي في عصرنا هذا، وإعجابه الشديد بالدول المتقدّمة حضارياً، وهذا الإعجاب يبدأ من المجتمع حين يتحذلق بعض الناس باستخدام ألفاظ وتعبيرات لا تدعو إليها الضرورة، وبعضها له أكثر من مرادف في اللغة العربية، مثل كلمة (ok) ومثل كلمة (تلفون) و (تلفزيون) و (موبايل) الهاتف المحمول.

ونحن نعلم أن اللغة العربية في عصرنا الحاضر (عصر العولمة) تواجه كثيراً من التحديات تتمثل في تيار اللغة الإنجليزية الجارف، **وتتمثل مظاهر العولمة اللغوية في العالم العربي فيما يأتي**:

- التداول بالإنجليزية في الحياة اليومية.
- كتابة لافتات المحال التجارية بالإنجليزية.
- التراسل عبر الانترنت و الهواتف النقالة.

- ♦ اشتراط إتقان الإنجليزية للتوظيف، أو القبول للدراسة في الجامعات.
- ♦ كتابة الإعلانات التجارية بالإنجليزية.
- ♦ كتابة قوائم الطعام في المطاعم بالإنجليزية. (٣٨)

ويبدو التحدي سافراً للغة العربية في المجتمع بفعل العولمة والتشبيه الساذج الأجنبي عندما تجاهر كثير من المحلات التجارية والمؤسسات الخاصة بكتابة لافتاتها باللغة الإنجليزيّة، وفي بعض الدول العربية تكتب التقارير وتصاغ العقود والتعليمات الصادرة عن المؤسسات والشركات باللغة الإنجليزية، الأمر الذي يمس الوضع السيادي للغة العربية بوصفها اللغة الرسمية في دولنا العربية، إضافة إلى ذلك فإن الشركات، سواء أكانت أجنبية أم كانت غير أجنبية، تشترط إجادة اللغة الإنجليزية كتابة وقراءة ومحادثة حتى يستطيع العمل فيها. وهذا فتح الباب واسعاً للأجانب ليحلوا محل المواطن العربي، الذي اضطر لتعلم الإنجليزية من أجل أن ينافس العامل الأجنبي. (٣٩)

ثالثاً- التداول باللغة الإنجليزية في فلسطين:

يظهر للخاطر أن العولمة قد هيأت للإنجليزية أن تنتشر وتشيع بمعجم مشترك يشبه أن يكون كونياً، معجم نجده في العربية كما نجده في كثير من اللغات الأوروبيّة والآسيوية والإفريقيّة، وهو أي التحية، معجم يبدأ برموز الحياة اليوميّة الأولية في التحيّة، Hi أي الشكر و Thank you و (ويمتد إلى رموز الأطعمة (همبورجر وبيتزا هوت وغيرها) ، ورموز الأشربة (بيبسي كولا وكوكا كولا وسفن أب وغيرها) ، وصنوف المركبات (سيارات فورد ودودج وغيرها... (٤٠)

أما في اللغة العربية بشكل خاص فإن هذه المفردات قد استوطنت حتى غدا الجيل الناشئ يشتق منها فيقول مسِّج من Message بدلا من أرسَل أو أرسِل، وسيّف وتسييف من Save بدلاً من (احفَظْ وحِفْظ) ، وفَرمَت وفرمِت وفَرمَتة من (Format) بدلاً من شكّل وشكَّل وتشكيل. بل إن سبق هذه المصطلحات إلى التداول بينهم جعلهم يستهجنون أو يستثقلون المقابل العربي ويستضحك أحدهم أو إحداهن إذا اقترحت أن يستبدل ب Double Click نقرتين مثلاً. (٤١)

وثمة شواهد كثيرة ومظاهر متعددة لثقافة البلاد، وأدلة على حضارتها وهويتها الثقافية التي تنتمي إليها. وهذه الشواهد متعددة المظاهر، فمنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو اقتصادي، ومنها ما هو سياسي، ومنها ما هو لغوي خالص. وإذا ما فارقت هذه

الشواهد الأنماط الثقافية والاجتماعية التي تعارف عليها أهل المجتمع وتواضعوا صار ثمة خطر على الهوية الثقافية والاجتماعية، إذ سينشأ انفصام بين ما هو موجود في اللاوعي من قيم فكرية ثقافية تتجسد على هيئة وعي جمعي يحتكم إليه كل سلوك في المجتمع وبين ما هو ممارس فعلياً من أنماط ثقافية واجتماعية ولغوية. (٤٢)

والمسألة اللغوية تكون ظاهرة أكثر من غيرها، فنحن في فلسطين ننتمي إلى الحضارة العربية والإسلامية، ولغتنا الرسمية هي اللغة العربية، وهي لغة التواصل الاجتماعي والفكري والثقافي، لكن لو نظرنا إلى واقع الناس نجد أن بعضهم يقلل من أهمية اللغة العربية ومن قيمتها، وأصبحوا يتهافتون في كثير من الأحيان على الإنجليزية، سواء بوعي منهم أو لا وعي.

وسأتحدث عن بعض من وجوه هذه الظاهرة في فلسطين:

- **أولاً- التداول اليومي بالانجليزية:**

أصبح الناس خاصة بعض طلبة الجامعات، والمدارس يتخاطبون بالإنجليزية في حياتهم اليومية، وبعضهم يحاول أن يظهر نفسه أنه ينتمي إلى طبقة اجتماعية مميزة، ويفتخرون أن لغتهم الإنجليزية تتفوق على استخدامهم اللغة العربية، خاصة طلبة المدارس الخاصة.

ومن الأمثلة التي نسوقها على استخدامهم الإنجليزية في حياتهم اليومية

العبارة	الموقف
عندي برزنتيشن	في احدى الحصص المدرسية
آيم سوري	طالب في المدرسة، جامعة
متى موعد امتحان الفيرست	طالب في قاعة الدرس
هاي	طالب
عندي ديوتي	معلمة في مدرسة خاصة
عندي ميتنج(meeting)	معلمة في مدرسة خاصة
بليز عندي سؤال	

وهذه الظاهرة نشطت بتأثير الفضائيات، فصارت العبارات دارجة على ألسنتهم.

♦ ثانياً: الإعلانات في الصحافة باللغة الانجليزية:

لو تصفحنا أي صحيفة فلسطينية نجد أن كثيراً من الإعلانات عن وظائف أو العطاءات مكتوبة باللغة الإنجليزية، رغم أن القراء هم عرب فلسطينيون، وحتى لا يكون الكلام ملقى على عواهنه أسوق بعض الأمثلة مما نشر في بعض أعداد جريدة القدس في شهري كانون الثاني وشباط كعينة عشوائية:

تاريخ العدد	عدد الإعلانات باللغة الانجليزية
٢٥ – ١– ٢٠١١	٣
٢٦ – ١– ٢٠١١	٤
٢٧ – ١ – ٢٠١١	٧
٢٨ – ١ – ٢٠١١	٦
٣١ – ١ – ٢٠١١	٨
١– ٢ – ٢٠١١	٩
٢ – ٢ – ٢٠١١	٧
٣ – ٢ – ٢٠١١	٧
٦ – ٢ – ٢٠١١	١٠
٩ – ٢ – ٢٠١١	٦
١٣ – ٢– ٢٠١١	٤
٢٠ – ٢ – ٢٠١١	١٠
٢٤ – ٢ – ٢٠١١	٩
٢٦ – ٢– ٢٠١١	٥
٢٨ – ٢ – ٢٠١١	٩

لو ألقينا نظرة على عدد الإعلانات المنشورة في اللغة الإنجليزية في صحيفة القدس من خلال الجدول السابق نجد أن عددها يفوق الثمانين إعلانا، علما أن هذه الإعلانات هي إما وظائف أو عطاءات، وبعضها صادر عن بعض المؤسسات الأجنبية، لكن لو سألنا

أنفسنا هذه الإعلانات إلى من هي موجهة؟ إنها بالطبع إلى الشعب العربي الفلسطيني، فكان بالأحرى أن تنشر باللغة العربية. ففلسطين مجتمع لغوي متجانس يتكلم العربية لغة أولى في التواصل والأعمال الرسمية والتعليمية، فما ضرورة نشر إعلانات باللغة الإنجليزية في صحيفة عربية من ألفها إلى يائها، والإعلانات موجهة إلى الفلسطينيين، ولست أدري ما الدوافع التي شجعت هؤلاء على الكتابة باللغة الإنجليزية؟

♦ ثالثاً- كتابة لافتات المحال التجارية باللغة الإنجليزية:

عندما نسير في شوارع أي مدينة فلسطينية- القدس مثلاً أو رام الله- تقع أعيننا على لافتات محال تجارية وقد كتبت بالإنجليزية، وعندما نتصفح الجرائد اليومية فإن الإعلانات التجارية للمحال أو المطاعم كتبت بالإنجليزية أو بأحرف عربية.

وسأورد بعض الأمثلة مما شاهدته من أسماء محلات في رام الله والقدس، وكذلك مما طالعته في صحيفة القدس:

نص اللافتة (اسم المحل)	الموقع	وصف لغة النص
١- السوق الحرة Duty free	سميرا ميس	أحرف انجليزية وترجمتها العربية
٢- ماسونتي - منتجع وحمام تركي	رام الله - الماصيون	حروف عربية وانجليزية
٣- Abdo leasing Co شركة عبده للسيارات والتأجير والليسنج والتمويل	القدس	حروف انجليزية
٤- Door and Doors أجمل صالة عرض للأبواب	رام الله	حروف انجليزية
٥- هاي كلاس كوزمتكا		حروف عربية
٦- European Bakery مخبز وحلويات أوروبا	القدس - بيت حنينا	حروف انجليزية وترجمة عربية
٧- Pink Mink ملابس أطفال	رام الله	حروف انجليزية
٨- Top Fashion Kids	رام الله	حروف انجليزية
٩- Tifanys	رام الله	حروف انجليزية
١٠- شركة Best Buy بست باي	رام الله	حروف انجليزية وعربية
١١- شركة برنسزبلاس للمفروشات	نابلس	حروف عربية
١٢- Tim Tam محلات تيم تام للملابس	رام الله	حروف انجليزية وعربية

نص اللافتة (اسم المحل)	الموقع	وصف لغة النص
١٣- برستيج Prestige	القدس	حروف انجليزية وعربية
١٤- صالون مس باريس	القدس	حروف عربية
١٥- صالون سان ريمو	القدس	حروف عربية
١٦ - سيزار للأحذية	القدس	حروف عربية
١٧- California أرقى الأزياء	البيرة- الارسال	حروف انجليزية
١٨- مطعم Bamboo	رام الله	حروف انجليزية
١٩- مطعم جيتارو ميسترو	رام الله	حروف عربية
٢٠ - مطعم وروف فري تايم	رام الله	حروف عربية
٢١- مطعم وكوفي بلموندو	رام الله	حروف عربية
٢٢- Big store للملابس	القدس	حروف انجليزية
٢٣- Isis Boutique	القدس	حروف انجليزية

ويمكن أن نستخلص مما سبق أن:

- بعض هذه اللافتات كتبت بالإنجليزية مصحوبة بترجمة عربية.
- بعض هذه اللافتات كتبت بالإنجليزية (لفظاً ومعنى) وبحروف عربية.
- بعض هذه اللافتات كتبت بالإنجليزية لفظاً ومعنى وكتابة، وفي الوقت نفسه كتبت بحروف عربية.
- بعض هذه اللافتات اقتصرت على الإنجليزية لفظاً ومعنى وكتابة.

وقد يرتد هذا السلوك اللغوي إلى عوامل اجتماعية واقتصادية. وربما مرده إلى رغبة أصحاب المحلات التجارية _ سواء أكانت محلات ملابس أم كانت مطاعم - إلى جذب أكبر عدد ممكن من الزبائن باختيارهم أسماء ماركات أجنبية، ورغبة منهم في التدليل على (البرستيج) ليرفع من قيمة محلهم، ليجذب فئة معينة من الناس - طبقة اجتماعية معينة- .

♦ رابعاً- الانترنت والتراسل بالإنجليزية:

إن عالم اليوم يختلف عن عالم الأمس من حيث وسائل الاتصال والإنتاج، حيث يمكنك من خلال التلفون (الهاتف) المحمول أن تخاطب أي فرد في أي بقعة في العالم، ومن خلال البريد الالكتروني يمكنك إرسال أي رسالة في ثوان قليلة. حقاً إن العالم صار صغيراً بفضل تكنولوجيا فائقة السرعة، والعولمة تعني الكثير، حيث إنه يسهل علينا التحدث عنها في المستوى النظري، لكن عند طرحها على المستوى التطبيقي أو الإجرائي نجد صعوبة في فهمها. [٤٣]

إن الإنجليزية لغة العولمة المهيمنة على العلم والتكنولوجيا ومفاتيح الانترنت وعوالمها. حتى إن بعضهم قال: إذا أردت أن تبلغ أقصى الإفادة من الانترنت، فإن لك طريقة حقيقية وحيدة: تعلَّم الإنجليزية. [٤٤]

لكن السؤال الذي يطرح نفسه: **هل تضع الانترنت التي تسيطر عليها اللغة الإنجليزية نهاية للألسنة الأخرى؟ وهل تؤدي المعايير المتساهلة للبريد الالكتروني إلى نهاية الكتابة أو الهجاء كما نعرفها؟** .

نستطيع القول إن تأثير الانترنت على اللغة الإنجليزية في إشاعة أحرف تحتل المرتبة العليا في التواتر، كما أفضت مقتضيات التواصل الآني على الشبكة إلى بنية لغوية أقل إحكاماً، كما أنجبت ضروباً شتى من الاختصارات، وهي اختصارات غرائبية تزاوج بين الحروف والأرقام. [٤٥]

ولا مراء في أن تأثير الانترنت على الإنجليزية قد امتد إلى اللغة العربية، إذ أفضت مقتضيات التواصل الآني على الشبكة إلى بنية لغوية مهلهلة، كما أفضت إلى كثير من الاختصارات الغرائبية التي تزاوج بين الحروف والأرقام، ونمّت كثيراً من الاتجاهات إلى التفلت من العربية الفصيحة، والركون إلى العامية مكتوبة في كثير من الأحيان بالحرف اللاتيني. [٤٦]

وحتى لا يؤخذ الكلام على عواهنه، سأورد بعض الأمثلة من هذه المراسلات التي تتم عبر الفيسبوك بين الأصدقاء، بما يسمى لغة (الشات) .

c u 2morrow ana 3ind 3amtiiiiiiiiiii ahhhh salmeli 3aliha kteer allllllla ysalmek bit2olek ba3tali carla hala2 risale esh bt2olik feha hehe bit2oli hiiii hanin wie geht es dir und wie war deine Ferien hhhhhh o bas h 7iloo ana embare7 7aket ma3 leea sho 7alatlek ya5tee btjanini hieh ma bt7ki ana lazem abda a7kee hhhhhhhhhhhhhhh aha lea marat btib3at o marat ana bab3at shofte shoo ajaloo il moltaka il adaby la 25- 9 yom sabt o ana o mostafa bas ra7 nikra2 3anjad ya3nee mesh hada el sabt eli ba3deeh ? ha o maii???? tawalat il osa la2 kona ana o marwa o mostafa bas marwa ma bidha ykoon fe 3 fa ajalat 7alha lal lika2 ili ba3do he o kaman wa7de ahhaaa taib a7san el sabt eli ba3doh 3shna hada el sabt youm kipour mazboot	سي يو تومورو أنا عند عمتي آه سلميلي عليها كتير الله يسلمك بتئولك بعتتلي كارلا هلأ رسالة إيش بتئولك فيها؟ ههي بتئولي هاي حنين (كلام باللغة الألمانية) ههه وبس ه حيلو امبارح حكيت مع ليا شو ألتلك يختي بتجنن هيه ما بتحكي أنا لازم أبدا أحكي هههههههههه آها ليا مرات بتبعت ومرات انا ببعت شوفتي شو أجلو المولتتقى الأدبي ل ٢٥ – ٩ يوم سبت وأنا ومصطفى بس رح نقرا عنجد يعني ميش هادا السبت الي بعدي؟ ها طولت الؤصة لأ كونا أنا ومروى ومصطفى بس مروى ما بدها

ويمكن أن نستخلص مما سبق:

- اللغة المستخدمة خليط بين الانجليزية والعربية.
- استخدمت الحروف والأرقام الانجليزية، لكن عندما تقرأ نجد أنها العامية العربية.
- عندما نقرأ اللغة المستخدمة في (الشات) نحس بالضياع وبالحزن لما أصاب أبناء

اللغة العربية من إهمال للغتهم، وعدم الرضا باستخدامها.

وعندما سألت الذين يستخدمون هذه اللغة (الشات) عن سبب عدم كتابة المراسلات باللغة الانجليزية أو العربية كانت الإجابة كالآتي:

١. لأن هذه اللغة (كوول) cool.

٢. لأن لغة الشات متحضرة أكثر وتدل على الرقي (برستيج) .

٣. لأنها اللغة المتداولة بين الجميع على الفيسبوك.

٤. غير مقتنعين بها (لغة الشات) وهي (هبَل) لكن الجميع يستخدمها، فهم مضطرون لاستخدامها.

ويكشف لنا هذا الواقع – استخدام الناس الحروف والأرقام الانجليزية في كتابة اللغة العربية – عن نتائج مذهلة، فكأنهم يتمثلون ما صدر عن لغويين عرب ساندوا مثل هذه الدعوة في مطلع القرن العشرين، فها هم شباب اليوم يطبقون ما نادوا به دون علمهم بهذه الدعوة.

الخاتمة:

واجهت اللغة العربية ومنذ القدم كثير من المشكلات، وقد استطاعت بفضل الله الاستمرار والبقاء، ولا شك في أن القرآن الكريم هو العامل الكبير في حفظ العربية.

ومن أكبر التحديات التي تواجهها لغتنا العربية العولمة، ذلك المصطلح الجديد الذي كثرت تعريفاته. فاللغة العربية تواجه اليوم تحدّياً حقيقياً ضارياً. ذلك أن ظاهرة العولمة لا تعني سرعة تدفق السلع ورؤوس الأموال والخدمات والبشر والأفكار والثقافة بغير حدود فحسب، بل تعني كذلك، سرعة تدفق اللغة الأقوى التي تملك مقوّمات القوة والهيمنة والسيطرة على اللغات الأخرى.

ونستطيع القول إنه، من خلال دراستنا للعولمة اللغوية، تبين لنا أن اللغة الإنجليزية انتشرت في عالمنا العربي، وفي فلسطين التي درسنا وجوه التداول باللغة الإنجليزية في حياة الفلسطينيين اليومية على حساب اللغة الأم. وهذه الأوضاع اللغوية ليست قاصرة على فلسطين بل إنها تسود المجتمعات العربية كلها، ويعد هذا تهديداً صارخاً للدين والثقافة واللغة العربية التي هي اللغة القومية للوطن العربي بأسره.

وحتى نحمي لغتنا العربية من الأخطار المحدقة بها، يجب علينا الاهتمام باللغة العربية عن طريق التركيز في مراحل التعليم على اللغة العربية، وعدم مزاحمة اللغة الأجنبية لها. وكذلك منع الكتابة باللغة الأجنبية أو كتابة أسماء أجنبية بحروف عربية على واجهات المحلات التجارية. أو كتابة الإعلانات في الصحف باللغة الإنجليزية إلا في حالات الضرورة التي تحتم ذلك.

الهوامش:

١. ابن جني، أبو الفتح. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. عالم الكتب. الجزء الأول. ص٣٣.

٢. ابن خلدون. المقدمة، دار نهضة اللغة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م. ص ٥٤٦.

٣. فريحة، أنيس. اللهجات وأسلوب دراستها. دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٩ ص ٩.

٤. عمايرة، خليل احمد. في التحليل اللغوي. مكتبة المنار الطبعة الأولى. ١٩٨٧م .

٥. ناصر، مها خير بك. اللغة العربية والعولمة في ضوء النحو العربي والمنطق الرياضي. مجلة التراث العربي– دمشق. العدد ١٠٢ نيسان ٢٠٠٦. ص ١١٨.

انظر ايضاً: عطار، أحمد عبد الغفور. مجلة الفيصل، ع. ١٩٧٩، ٣١، ص. ٥٣.

٦. بشر، كمال. اللغة العربية والعلم الحديث. مجلّة الفيصل، ع. ٢٤، أيار ١٩٧٩. ص ٢٨.

٧. شاهين، عبد الصبور. نحن والعولمة. الرياض، وزارة المعارف. ١٤٢٠هـ. ص ٣٧

٨. الشبيني، محمد. صراع الثقافة العربية الاسلامية مع العولمة. القاهرة، دار العلم للملايين. الطبعة الأولى ٢٠٠٢. ص٢٣.

٩. السفياني، عابد بن محمد. العولمة وخصائص دار الاسلام ودار الكفر (دراسة فقهية مقارنة) الرياض، دار الفضيلة، الطبعة الأولى ٢٠٠ م. ص١٧.

١٠. السيد ياسين. العرب والعولمة. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية كانون الأول ديسمبر ١٩٩٨. ص ٢٥، ٢٧.

١١. الزيدي، مفيد. قضايا العولمة والمعلوماتية. عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع ٢٠٠٣. الطبعة الأولى. ص ١٤٤.

١٢. بيترس، جان نيدرفين. العولمة والتهجين. (محدثات العولمة) اعداد مايك فيندرستون وآخرون) ترجمة عبد الوهاب علوب. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠ ص ٦٠، ٩٢ تأكدي .

١٣. نصار، سامي محمد. قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة. القاهرة، الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى ٢٠٠٥. ص ٧٥.

١٤. الموسى، نهاد. اللغة العربية في العصر الحديث – قيم الثابت والتحول – الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ٢٠٠٧ ص ١٦٣ – ١٦٤.

١٥. أبو زعرور، محمد سعيد. العولمة، ماهيتها، نشأتها، أهدافها. عمان، دار البيارق. الطبعة الأولى ١٩٩٨. ص ١٣.

١٦. عرابي، محمود. تأثير العولمة على ثقافة الشباب. القاهرة، الدار الثقافية للنشر. الطبعة الأولى ٢٠٠٦. ص ٢٦.

١٧. بكر، ليلى سليمان علي. ظاهرة العولمة وموقف الإسلام منها. الإسكندرية، دار الفكر الجامعي. الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

١٨. أبو زعرور، محمد سعيد. العولمة، ماهيتها، نشأتها، أهدافها. ص ١٦ – ٢٢.

أنظر أيضاً اللغة العربية والعولمة. محمد الفوزان .

١٩. الشبيني، محمد. صراع الثقافة العربية الاسلامية مع العولمة. بيروت: دار العلم للملايين. الطبعة الأولى ٢٠٠٢ ص ٢٨، ٢٩.

انظر أيضا: بكر، ليلى سليمان علي. ظاهرة العولمة وموقف الإسلام منها. ص٢٥ .

: السيد ياسين. العرب والعولمة. ص ٧ .

٢٠. التويجري، عبد العزيز بن عثمان. اللغة العربية وتحديات العولمة – رؤية لاستشراف المستقبل. منشورات المنظمة الاسلامية للتربية والعلوم واثقافة ٢٠٠٨. ص .

أنظر أيضاً: عبد الفتاح الرشدان. دور التربية في مواجهة تحديات العولمة في الوطن العربي. مجلة شؤون عربية. العدد ١١٥ خريف ٢٠٠٣ ص ٨٧.

٢١. السيد ياسين. في مفهوم العولمة. المستقبل العربي، العدد ٢٢٨، شباط ١٩٩٨ ص٧ .

٢٢. بكر، ليلى سليمان علي. ظاهرة العولمة وموقف الاسلام منها. ص ٢٦، ٢٧ .

٢٣. الشبيني محمد. صراع الثقافة العربية والإسلامية مع العولمة. ص ٤٤، ٤٥.

٢٤. حجازي، أحمد مجدي الثقافة العربية في زمن العولمة. القاهرة، دار قباء ٢٠٠٣. ص ٣٨، ٣٩.

٢٥. المرجع نفسه. ص ٤٠.

٢٦. الدليمي، عبد الرزاق محمد. العلاقات العامة والعولمة. عمان، دار جرير للنشر. الطبعة الأولى ٢٠٠٥. ص ٩٦ – ١٠٣.

٢٧. الجابري، محمد عابد. العولمة والهوية الثقافية تقييم نقدي لممارسات العولمة في المجال الثقافي. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية. كانون الأول ١٩٩٨. ص.

٢٨. الجابري، محمد عابد. العولمة والهوية الثقافية.

٢٩. بلقرين، عبد الإله. العرب والعولمة. بيروت مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية. كانون الأول ١٩٩٨. ص ٣١٨، ٣١٩.

انظر أيضاً: السعدون، حميد حمد، العولمة وقضايانا. عمان: دار وائل للنشر الطبعة الأولى ١٩٩٨. ص٥٨، ٥٩.

٣٠. السعدون، حميد حمد، العولمة وقضايانا. ص٥٨.

٣١. بشر، كمال. اللغة العربية بين العوربة والعولمة. مجلة مجمع اللغة العربية – القاهرة. العدد ٩٦، ٢٠٠٢. ص ٣٩، ٤٩.

٣٢. المرجع نفسه.

٣٣. المرجع نفسه.

٣٤. الضبيب، أحمد بن محمد. اللغة العربية في عصر العولمة. الرياض، مكتبة العبيكان. الطبعة الأولى ٢٠٠١. ص ١٦.

٣٥. المرجع نفسه، ص ١٥.

٣٦. العناتي، وليد. العولمة اللغويّة. مجلة البصائر، جامعة البتراء– الأردن. المجلد الثامن، العدد الثاني ٢٠٠٤ ص ١٦.

٣٧. نقلاً عن: الضبيب، أحمد بن محمد. اللغة العربية في عصر العولمة. ص ١٥، ١٦.

٣٨. حجازي، أحمد مجدي، الثقافة العربية في زمن العولمة. ص ٤.

٣٩. الضبيب، أحمد بن محمد. اللغة العربية في عصر العولمة. ص ١٩، ٢٠

٤٠. الموسى، نهاد. اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثابت والمتحوّل. ص ١٦٤، ١٦٥.

٤١. الموسى، نهاد. اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثابت والمتحوّل. ص ١٦٤، ١٦٥

٤٢. العناتي، وليد. العولمة اللغوية. مجلة البصائر، جامعة البتراء – الأردن. المجلد الثامن، العدد الثاني – ٢٠٠٤. ص ٢٣.

٤٣. عثمان، فاروق السيد. سيكولوجية العولمة. القاهرة: دار المين للنشر. ٢٠٠٦. ص ٣٣.

٤٤. كريستال، ديفيد. اللغة والانترنت. ترجمة أحمد شفيق الخطيب. مصر، المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٥. ص ٢٦٩.

٤٥. الموسى، نهاد. اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثابت والمتحول. ص ١٧٢، ١٧٣.

٤٦. المرجع السابق، ص ١٧٣.

المصادر والمراجع:

أولاً ـ الكتب:

١. بكر، ليلى سليمان علي. ظاهرة العولمة وموقف الإسلام منها. الإسكندرية، دار الفكر الجامعي. الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

٢. بلقريز، عبد الإله. العرب والعولمة. بيروت مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية. كانون الأول ١٩٩٨.

٣. بيترس، جان نيدرفين. العولمةوالتهجين. (محدثات العولمة) اعداد مايك فيندرستون وآخرون) ترجمة عبد الوهاب علوب. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠.

٤. التويجري، عبد العزيز بن عثمان. اللغة العربية وتحديات العولمة – رؤية لاستشراف المستقبل. منشورات المنظمة الاسلامية للتربية والعلوم واثقافة ٢٠٠٨.

٥. الجابري، محمد عابد. العولمة والهوية الثقافية تقييم نقدي لممارسات العولمة في المجال الثقافي. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية. كانون الأول ١٩٩٨.

٦. ابن جني، أبو الفتح. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. عالم الكتب. الجزء الأول.

٧. حجازي، أحمد مجدي. الثقافة العربية في زمن العولمة. القاهرة، دار قباء ٢٠٠٣.

٨. ابن خلدون. المقدمة. دار نهضة اللغة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.

٩. الدليمي، عبد الرزاق محمد. العلاقات العامة والعولمة. عمان، دار جرير للنشر. الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

١٠. أبو زعرور، محمد سعيد. العولمة، ماهيتها، نشأتها، أهدافها. عمان، دار البيارق. الطبعة الأولى ١٩٩٨.

١١. الزيدي، مفيد. قضايا العولمة والمعلوماتية. عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع ٢٠٠٣. الطبعة الأولى.

١٢. السعدون، حميد حمد. العولمة وقضايانا. عمان: دار وائل للنشر الطبعة الأولى ١٩٩٨.

١٣. السفياني، عابد بن محمد. العولمة وخصائص دار الاسلام ودار الكفر (دراسة فقهية مقارنة) الرياض، دار الفضيلة، الطبعة الأولى ٢٠٠ م.

١٤. السيد، ياسين. العرب والعولمة. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الثانية كانون الأول ديسمبر ١٩٩٨.

١٥. شاهين، عبد الصبور. نحن والعولمة. الرياض، وزارة المعارف. ١٤٢٠هـ.

١٦. الشبيني، محمد. صراع الثقافة العربية الاسلامية مع العولمة. القاهرة، دار العلم للملايين. الطبعة الأولى ٢٠٠٢.

١٧. الضبيب، أحمد بن محمد. اللغة العربية في عصر العولمة. الرياض، مكتبة العبيكان. الطبعة الأولى ٢٠٠١.

١٨. عثمان، فاروق السيد. سيكولوجية العولمة. القاهرة: دار المين للنشر. ٢٠٠٦.

١٩. عرابي، محمود. تأثير العولمة على ثقافة الشباب. القاهرة، الدار الثقافية للنشر. الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

٢٠. عمايرة، خليل احمد. في التحليل اللغوي. مكتبة المنار الطبعة الأولى. ١٩٨٧م

٢١. فريحة، أنيس. اللهجات وأسلوب دراستها. دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

٢٢. كريستال، ديفيد. اللغة والانترنت. ترجمة أحمد شفيق الخطيب. مصر، المجلس الأعلى للثقافة.

٢٣. الموسى، نهاد. اللغة العربية في العصر الحديث – قيم الثابت والتحول – الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ٢٠٠٧.

٢٤. نصار، سامي محمد. قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة. القاهرة، الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

ثانياً ـ الدوريات:

١. بشر، كمال. اللغة العربية والعلم الحديث. مجلّة الفيصل، ع. ٢٤، أيار ١٩٧٩.

٢. بشر، كمال. اللغة العربية بين العوربة والعولمة. مجلة مجمع اللغة العربية – القاهرة. العدد ٩٦، ٢٠٠٢.

٣. الرشدان، عبد الفتاح. دور التربية في مواجهة تحديات العولمة في الوطن العربي. مجلة شؤون عربية. العدد ١١٥ خريف ٢٠٠٣.

٤. عطار، أحمد عبد الغفور. اللغة العربية والعصر. مجلة الفيصل، ع. ١٩٧٩، ٣١، ص. ٥٣

٥. العناتي، وليد. العولمة اللغويّة. مجلة البصائر، جامعة البتراء– الأردن. المجلد الثامن، العدد الثاني ٢٠٠٤

٦. ناصر، مها خير بك. اللغة العربية والعولمة في ضوء النحو العربي والمنطق الرياضي. مجلة التراث العربي– دمشق العدد ١٠٢ نيسان ٢٠٠٦.

الاضطرابات اللغوية وعلاجها

د. صادق يوسف الدباس*

* أستاذ مساعد في علم اللغة/ عميد كلية المهن التطبيقية/ جامعة فلسطين الأهلية/ بيت لحم/ فلسطين.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة قضية من أهم القضايا اللغوية هي قضية التواصل الإنساني، التي تمثلها اللغة الإنسانية، إنَّ الإنسان لا يستطيع أن ينقل معلوماته، وخبراته، ويعبر عن أغراضه، دون الحاجة إلى اللغة، ويمتاز الإنسان بخصوصية الاهتمام بها وتطويرها، لتواكب التطور الهائل الذي يطرأ على المجتمعات.

ولأسباب قد تبدو ظاهرة أو خفية، فإن لغة أي كان قد تصاب باضطرابات مختلفة تحتاج إلى عناية خاصة، تهدف إلى علاج هذه الاضطرابات، ومساعدة الذين يعانون منها، وتخليصهم من المؤثرات السلبية التي قد تصاحبها، والأخذ بأيديهم حتى يصبحوا فعَّالين في مجتمعاتهم. ولما استشرت هذه الاضطرابات وتعمقت آثارها، رأيت أن يكون لي سهمة في تشخيصها، وتبيان طرق علاجها، فتناولت في بحثي مفهوم الاضطرابات اللغوية، وأسبابها الفسيولوجية، أو النفسية أو الاجتماعية، وأهم ظواهرها مثل: التأتأة، والحُبسة الكلامية (الأفيزيا) ، والسرعة الزائدة في الكلام، واضطرابات النطق والصوت، والاضطرابات الناتجة عن نقص القدرة العقلية أو القدرة السمعية، أو عن العوامل النفسية، ثم تناولت طرق تشخيص هذه الاضطرابات وكيفية علاج كل واحدة منها على حده. واستعملت المنهج الوصفي التحليلي.

Abstract:

This study approaches one of the most important Linguistic issues. It tackles communication which is naturally facilitated by a certain human language that enables people to pass their knowledge and experiences, and to express their thoughts and desires. Man is likely to have some special capabilities to develop such a linguistic variety to cope with the great changes taking place within human communities.

Any human language- for one reason or another, whether consciously or subconsciously, may have some disorders that need special care from linguistics. Remedy procedures aim to help people not only dismiss the language difficulties they already encounter but also isolate the negative effects that always accompany such difficulties. Besides, procedures further patronize some assistance that enable such population to become good members in their communities.

As mental disorders have spread out greatly, I made up my mind to explore and diagnose this phenomenon. Therefore, aphasia will be first defined. The physiological, psychological and social causes of aphasia will be next identified. Certain types of aphasia such as Broca's, and anomic aphasia, phonological and surface dyslexia will be explained and exemplified. The prescriptive analytical method has been followed in categorizing and diagnosing these disorders.

مقدمة:

قسم العلماء حياة الطفل إلى مراحل متعددة، وبينوا ملامح كل مرحلة، والتطورات اللغوية التي تظهر عنده، فمرحلة الصرخة الأولى عند الولادة، تتبعها مرحلة المناغاة عندما يبلغ الطفل الشهر الثاني من عمره، ثم مرحلة البأبأة، إذ يبدأ الطفل باللعب بالأصوات الشفوية (الباء، والميم) ، ثم النطق بالكلمة الأولى عند بلوغه الشهر العاشر إلى الشهر الثاني عشر... وهكذا، ولكن بعض الأطفال قد يتعرضون إلى خلل في مرحلة من هذه المراحل مما يشير إلى وجود مشكلة لغوية، قد ترافق الطفل في مراحل حياته اللاحقة. ومن هذه المشكلات ما يلاحظ على الطفل في عدم فهم اللغة، أو معنى من معانيها، أو طريقة نطق حروفها، أو أسلوب عرضه لها. إن هذه المشكلات اللغوية قد تتعدد عند الأطفال، وتتنوع في شدتها حسب إصابة الطفل، ومدى تأثره بها.

إن ثمة مشكلات لغوية قد تصيب الأطفال، ولكنها تتفاوت من طفل إلى آخر. فقد يعاني أحدهم من اضطراب لغوي واحد، أو قد يعاني من اضطرابات متعددة، وقد يكون هذا الاضطراب أو الاضطرابات التي يعاني منها طفل ما، تحمل أثراً سيئاً أكثر مما تحمله عند طفل آخر، ولعل سبب ذلك عائد إلى شدة الإصابة التي تعرض لها ذلك الطفل، أو إلى البيئة التي يعيش فيها.

لقد اهتم العلماء بالبحث عن هذه الاضطرابات، وعن أنواعها، وأسباب حدوثها سواء أكانت أسباباً فسيولوجية أم كانت اجتماعية أم نفسية، وعن كيفية علاجها. خاصة وأن هذه الاضطرابات تؤثر تأثيراً سلبيا في حياة الطفل، وعلى تحصيله العلمي، وعلى علاقته بالمجتمع الذي يعيش فيه.

كيف يتكون النطق والكلام عند الإنسان:

قبل البدء بدراسة الاضطرابات اللغوية وتحليلها لا بد من الوقوف عند كيفية حدوث النطق والكلام عند الإنسان، إذ تبدأ هذه العملية عندما يصدر الدماغ أمراً إلى أعضاء النطق، إذ يصدر هذا الأمر من منطقة بروكا (Brock's Area) – منطقة بروكا تنسب إلى مكتشفها، وهو الطبيب الفرنسي بروكا– المسئولة عن الكلام، وهي موجودة في الشق الأيسر من دماغ الإنسان «إن النصف الأيسر للدماغ هو المسئول عن اللغة، وإنَّ حدوث تلف في منطقة بروكا يحدث عدم نطق تام» (١) ويرى دي سوسير» أن ملكة الكلام تقع في الثلث الأيسر من الجزء

الأمامي من المخ، إن هذا الجزء من المخ هو مركز كل شيء يختص باللسان، بما في ذلك الكتابة » [٢]، حيث تكون الرئتان قد امتلأتا بمقدار كاف من الهواء، فتتقلص عضلات البطن، ويتحدب الحجاب الحاجز، ليضغط على الرئتين فيصعد الهواء منهما باتجاه القصبة الهوائية، ثم إلى الحنجرة، حيث يقترب الوتران الصوتيان، أو يبتعدان حسب طبيعة الصوت المنطوق، وصفته أمهموس أم مجهور، ثم يرتفع اللسان أو ينخفض، أو يتقدم، أو يتأخر، ليلتقي مع مخرج الصوت المنطوق.

مفهوم الاضطرابات اللغوية:

اختلف العلماء في تسمية المشكلات اللغوية التي قد يعاني منها بعض الأطفال، فقد سماها الجاحظ قديماً عيوب الكلام، وحديثاً سميت بتسميات متعددة منها: القصور أو العجز اللغوي Language Deficit، أو التأخر اللغوي Language Delay، أو الإعاقة اللغوية Language Handicapped، **ولكننا نرى أن التسمية المناسبة هي الاضطرابات اللغوية Language Disorder لأسباب منها**:

- أن اللغة الإنسانية كائن حي، لذا فإنَّها قد تصاب باضطراب، أو خلل شأنها في ذلك شأن بقية أعضاء الجسم، وقد يكون هذا الاضطراب فسيولوجياً أو تطورياً.

- أن القانون الأمريكي الخاص بذوي الاحتياجات الخاصة، قد ابتعد عن وصف الاضطرابات اللغوية أو تسميتها بالعجز، أو الإعاقة اللغوية، لأنه يرى أن هؤلاء المصابين بشر يتمتعون بقيمة إنسانية ونفسية، واجتماعية ولهم حقوقهم البشرية، فمن الخطأ أن نسميهم الأطفال المعوَّقين لغوياً، بل من الأفضل أن نسميهم الأطفال ذوي الاضطرابات اللغوية للابتعاد عن وصفهم بصفة العجز أو الإعاقة، وللانصراف إلى علاجهم، وتخليصهم من هذه المشكلات اللغوية، التي قد تخلف أثراً سيئاً على مستقبل حياتهم.

وقد عرَّف آرام Aram، كما ذكر السرطاوي، الاضطرابات اللغوية بأنها « هي الاضطرابات التي تتضمن الأطفال الذين يعانون من سلوكيات لغوية مضطربة تعود إلى نقص في وظيفة معالجة اللغة التي قد تظهر على شكل أنماط مختلفة من الأداء، وتتشكل بوساطة الظروف المحيطة في المكان الذي تظهر فيه» [٣].

والاضطرابات اللغوية تتعلق بمدلول الكلام، وسياقه، ومعناه، وشكله، وترابطه مع الأفكار، ومدى فهمه من الآخرين، واعوجاجه من حيث الحذف، أو الإضافة لبعض الأصوات، والألفاظ المستعملة، وسرعة الكلام، وبطئه، فهي تدور حول محتوى الكلام ومعناه، وانسجام ذلك مع الوضع الاجتماعي، والنفسي، والعقلي للفرد المتكلم.

ويرى فان رايبر أن اضطرابات النطق والكلام «هي اضطرابات تواصل، أو مشكلات تواصل، وهي عبارة عن اختلاف الفرد في نوعية كلامه بحيث إن هذه المشكلات تكون من النوع الذي يلفت الانتباه، ويؤثر في طبيعة الرسالة المطلوب إيصالها، أو أنها تزعج السامع والمتكلم» [٤].

ويرى حامد زهران «أن ثمة ترابطاً بين اضطرابات النطق والكلام أو مشكلات اللغة، إلا أنهما ليس الشيء نفسه فالمشكلات في الكلام هي: المشكلات التي ترتبط بإنتاج الرموز الشفوية، بينما المشكلات اللغوية هي صعوبات بالترميزات اللغوية، أو القوانين والأنظمة، التي تستخدم الرموز وتحدد تتابعها» [٥].

أسباب الاضطرابات اللغوية:

تختلف أسباب الاضطرابات اللغوية، فهنالك أسباب فسيولوجية عضوية نتيجة الإصابة الدماغية أو إصابة أحد أعضاء النطق باضطراب ما، وأسباب عصبية ناتجة عن خلل في الدما غ، أو الأعصاب، وأسباب نفسية متأصلة عند صاحبها، وأسباب بيئية متمثلة في الأسرة، والمجتمع، وما يدور داخل الأسرة من أساليب تربوية خاطئة، تؤدي إلى الإصابة بتلك الاضطرابات، وسأتناول كلاً منها على حدة.

أولاً ـ الأسباب الفسيولوجية:

إن الاضطرابات اللغوية تحدث نتيجة اضطرابات في التكوين البنيوي أو نتيجة إصابة الأعضاء الدماغية، أو القشرة الدماغية، أو نتيجة إصابة الحلق، أو الحنجرة، أو نتيجة إصابة الأنف، أو الأذن، أو الرئتين بإصابات، أو التهابات، أو نتيجة تشوه انتظام الأسنان، أو الالتهابات السحائية، أو تلف الخلايا العصبية، بالإضافة إلى الضعف الجسمي الشديد، وضعف الحواس، والضعف العقلي، أو نتيجة إصابة الشفة، أو الحلق (الحنك المشقوق) (cleft Palate) أو عدم تناسق الفكين، أو عدم سلامة الغدد، أو نتيجة الأمراض التي تؤثر في الصدر والرئتين.

ثانياً ـ الأسباب النفسية والاجتماعية:

تؤثر العوامل النفسية التي قد يتعرض لها الطفل تأثيراً سلبياً على الاضطرابات اللغوية، إذ يرى سبين «أن القلق الناتج عن التوتر والصراع والخوف المكبوت والصدمات الانفعالية والانطواء والعصبية، وضعف الثقة بالنفس والعدوان المكبوت، والحرمان العاطفي، والافتقار للحنان والعطف من أهم الأسباب التي قد تؤدي للإصابة باضطرابات النطق والكلام» [٦] ويرى ميلر «أن هناك علاقة واضحة بين التمتمة والقلق الذي قد يصيب الطفل، وهناك علاقة أيضاً بين التمتمة والاكتئاب» [٧]

إن شعور الطفل بالنقص والحرمان العاطفي، والإهمال، وعدم إشباع الحاجات النفسية، والعاطفية، وعدم معرفة الصواب من الخطأ، وتعلم السلوك غير المقبول يؤدي إلى تأثر الطفل تأثراً كبيراً من الناحية النفسية.

يضاف إلى ذلك انفصال الوالدين عن بعضهما، مما يؤدي إلى نقص الرعاية العاطفية والنفسية للطفل، وتكون العلاقة بين الانفصال المبكر والتأثير النفسي على الطفل، علاقة طردية، فكلما كان الانفصال مبكراً، كان التأثير النفسي على الطفل أقوى وأشد. ومن الأسباب التي قد تؤثر على نفسية الطفل تعدد اللهجات، أو اللغات التي يسمعها الطفل وقت اكتسابه للغة، ويؤثر المستوى الثقافي على نفسية الطفل فالأسرة المثقفة تكسب طفلها لغة سليمة خالية من الأخطاء، أمَّا الأسرة غير المثقفة فإنَّها لا تستطيع أن تكسب طفلها ثقافة إلا بمستوى ثقافتها، أو محصولها العلمي.

الأسرة ودورها في الاضطرابات اللغوية:

إن وظيفة اللغة هي التعبير عن أفكار الفرد ومشاعره وأحاسيسه، وهي التي تظهر القدرة الكامنة لدى الفرد، وتبرزها للآخرين، فتتم عملية الاتصال الاجتماعي بين الأفراد والجماعات. [٨] وتتضمن اللغة جانبين أساسيين هما: الجانب المادي وهو الأصوات المنطوقة، وجانب آخر عقلي هو المعنى « والطفل يلتفت أحياناً إلى الجانب الشكلي من اللغة وأحياناً أخرى إلى الجانب المعنوي وتزيد ألفاظ الطفل وتطغى على معانيه، ويحدث العكس أحياناً، فيعجز عن إيجاد كثير من الألفاظ وصور التشكيلات لكي يعبر عما عنده» [٩].

ومن هنا فإنَّ اللغة وسيلة مهمة يعبر بها الطفل لأمه عن مطالبه ومشاعره، ويتلقى منها شتى التوجيهات أو الاستجابات، ذلك أن تأثير الأم والأسرة في الأشهر الأولى من عمر الطفل يكون بالغ الأهمية والأثر. ويظهر ذلك بشكل بيِّن وواضح عند الموازنة بين الأطفال الذين يعيشون عند أمهاتهم وبين أفراد أسرتهم، والأطفال الذين ينشئون في دور الحضانة، ورياض الأطفال أو الأطفال الذين يعيشون في قرى الأطفال (اللقطاء) .

ويرى جون ديوي « أن الاتصال سواء اللغوي أم أي اتصال مباشر هو السبيل ليعرف الصغار ما أتت به الأجيال، ويضيفوا بعد أن يكبروا ما يمكنهم به تكملة الناقص والتطور به، واللغة عامل لحفظ التراث ونقله وتطوره، ويتم ذلك بفضل متابعة الطفل خطوطا للفكر رسمت من قبل، وهكذا يسير رقي الطفل مع رقي ألفاظه، ويضاف إلى مفردات الطفل فهمه لها، وعددها، وعمق معانيها، واتساع أفقها، وقدرة الأطفال على استعمال التراكيب اللغوية المركبة كما نطقها الآخرون. وعند أطفال الثالثة والرابعة، يستعمل الطفل عدداً كبيراً من

الألفاظ دون فهم كاف لمعانيها، فالطفل من أجل أن يتعلم اللغة يواجه أمرين تعلم شكل الألفاظ والتراكيب من معان وخبرات ونزعات سواء عند الطفل أو الآخرين» (١٠).

ومن العوامل التي تؤثر على تطور المستوى اللغوي عند الأطفال المستوى الاجتماعي والاقتصادي للأمهات، فالأمهات المثقفات يستعملن مفردات كثيرة وتعبيرات مركبة، ويفضلن استخدام الكلمة وسيلة اتصال تتمايز من غيرها من الوسائل، وفي ردهن على أسئلة الطفل ينطقن الكلام بلفظ سليم، ويجبن عن أكبر عدد من الأسئلة، ويعطين إجابات متأنية، ويتجنبن الألفاظ الصعبة ويملن إلى الألفاظ السهلة، ويكملن الجمل، ويصححن الكلمات التي لا ينطقها الطفل بشكل صحيح، ويساعدن أطفالهن بصورة تشحذ الخيال، وتساعد على التفكير بشكل محدد، وقابل للانتقال إلى مواقف أخرى، ويعطين له الثقة في قدراته، إن مثل هذه التربية تعتمد على مبدأ المكافأة أكثر من اعتمادها على مبدأ العقاب، لذا فإنَّ الطفل يكتسب سلوكاً بناءً، أمَّا الأمهات اللاتي ينتمين إلى مجتمع أقل رقياً وأقل ثقافة، فإنَّ أطفالهن يستغرقون وقتاً وجهداً في رواية الحكايات المصورة، ويستخدمون الجمل الفرعية بشكل قليل ولا يظهرون اختلافاً ذا معنى في الجملة الطويلة (١١) . ويرى حامد زهران «أن الطفل الذي ينتمي إلى الطبقات الأعلى ثقافة، يكتسب اللغة بشكل أسرع من الطفل الذي ينتمي إلى الطبقات الأدنى ثقافة» (١٢) . «إنَّ النمو اللغوي عند الطفل يتأثر بالخبرات وكمية المثيرات الاجتماعية ونوعها، إذ تساعده كثرة الخبرات وتنوعها في نمو لغته» (١٣) .

لا شك أن هناك علاقة بين قلة المفردات عند الطفل، والمستوى الثقافي الذي تعيشه الأسرة، وأن الأطفال المتأخرين في كلامهم، هم أطفال منعزلون، ويلعبون على انفراد، ويلجئون إلى البكاء بسهولة، ولا يجدون انتباهاً أو رعاية، لذا فإنَّهم يكونون على درجة بطيئة في تعلم الكلام، وقد يستمر تأخرهم اللغوي إلى فترة طويلة.

إن العلاقة بين الطفل وأمه تؤثر تأثيراً مهماً في اكتساب الطفل للغة وتعلمها، أمَّا إذا كان هناك انعدام تفاعل اجتماعي، وعاطفي بين الأم وطفلها؛ فإن ذلك يؤدي إلى عدم انتظام النمو اللغوي من النواحي الانفعالية، وظهور استجابات غير مألوفة عند الطفل.

ولمّا كانت الأم هي المخاطب الأول للطفل فإنَّ سلوكياتها تؤثر على ظهور الاضطرابات اللغوية عنده « تؤثر سلوكيات الأم بشكل مباشر على الطفل، وحاجاته العاطفية، والغذائية، فالأم القلقة لا تشبع هذه الحاجات عند طفلها، لذلك وجد أن أطفال هؤلاء الأمهات يميلون إلى عض الأشياء كأن يعض الطفل القلم، أو يمضغ أطراف أصابعه أو يحرك فمه أثناء النوم، لذا فإنَّ هذه الأعراض تساعد في حصول الاضطرابات اللغوية عند الطفل.

كما يؤثر عمل الأم وبعدها عن طفلها، أو طلاقها، على تأخر الكلام لدى الطفل، أو على وجود الاضطرابات اللغوية عنده « إن هنالك علاقة بينة واضحة بين التمتمة والتنشئة الأسرية الخاطئة « [١٤].

ولعل القدوة السيئة في الكلام مع الأطفال تؤدي إلى المحاكاة التي تسبب بعض الاضطرابات اللغوية.

الاضطرابات اللغوية:

١. اضطرابات الكلام:

إنَّ الكلام هو أداء الإنسان لِلُّغة، ويحدث بوساطته نِظام اجتماعي معين داخل المجتمع، واللغة تتمثل بوساطة الكلام «والكلام هو الأحداث المنطوقة فعلاً من متكلِّم فرد ولها واقع مادِّي مباشر، ويمكن أن يدرك إدراكاً مباشراً، وبالتَّالي فالكلام حقيقة فرديَّة وليس اجتماعياً، أمَّا اللغة فكلام ينقصه التَّكلُّم، أو هي كلام كامن بالقوَّة، فهي مجموع العادات اللغويَّة التي يتمُّ بها التَّواصل، وهي ملك للفرد والمجتمع في آنٍ واحد. لذا فاللغة ليست واقعة اجتماعيَّة بحتة. [١٥]

أمَّا المشكلة التي تحصل في الكلام فتشمل ضعف المحصول اللغوي، وتأخر الكلام لدى الأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة (من ٢– ٥) سنوات، والتردد في النطق (التأتأة) ، واعتقال اللسان (اللجلجة)*، وترديد الألفاظ والكلمات دون مبرر أو قصد، وتكرار عبارات لا معنى لها، والسرعة الزائدة في الكلام وبعثرة الحديث، والكلام غير المترابط، والبطء الزائد في الحديث أو الكلام، وخلط الكلمات، والمجمجة* في الكلام، واستخدام كلمات مبتكرة ليس لها معنى، والثرثرة، وتدفق الكلام، والكلام المحشو بالتفاصيل العرضية التي لا لزوم لها، والتشتت في الكلام، وعدم الوصول إلى هدف أو غاية معينة.

وينتج عن اضطرابات الكلام ما يأتي:

♦ **ضعف المحصول الكلامي**: ومن مظاهره إحداث أصوات عديمة الدلالة، والاعتماد على الحركات والإشارات، وتعبير الطفل عن أغراضه بكلام غير واضح وغير مفهوم، وضآلة عدد المفردات التي تعزز الكلام بلغة مفهومة وواضحة، والاكتفاء بالإجابة بنعم أو لا أو بكلمة واحدة فقط أو بجملة من فعل وفاعل، والصمت، أو التوقف في الحديث. «إن ضعف الكلام عند الطفل وتأخره يشكل نسبة تتراوح بين (٣– ٥ ٪) من مجموع الأطفال، وتكثر هذه الحالات بين عمر (٤– ٥) سنوات» [١٦].

♦ **التأتأة: Stuttering**

جاء في لسان العرب أن التأتأة تعني « حكاية الصوت» (١٧) أمَّا الفيروز أبادي فعرفها في قاموسه بأنها «حكايَةُ الصَّوْتِ، وتَرَدُّدُ التَّأْتَاءِ في التَّاءِ» (١٨) والتأتأة معناها التردد في النطق، أو الرُّتَّة* في الكلام وهي ظاهرة يصاحبها حالة توتر عصبية، و تشبه حالة اعتقال اللسان، حيث يعجز الفرد عن إخراج الكلمة أو المقطع نهائيا، واعتقال اللسان هو احتباس اللغة عن الإيفاء بالتعبير عن المعاني، وهو نوع من التردد والاضطراب في الكلام، فيردد الطفل المصاب صوتاً، أو مقطعا لا إراديا مع عدم القدرة على تجاوز ذلك المقطع إلى المقطع التالي «إن حالة اعتقال اللسان أشد من حالة التأتأة، وتأخذ شكل تشنج أو توتر، وفي معظم الأحيان توجد الحالتان معاً، لذلك يستخدم أحد اللفظين للإشارة إلى الآخر» (١٩) .

وللتأتأة ثلاث مراحل، تبدأ من الأقل خطورة إلى الأشد، وهي كما يأتي:

- **المرحلة الأولى**: يصعب على المصاب النطق بالكلمة، حيث يبذل جهداً، ويكون منفعلاً عند إخراج الكلمة، يبدأ كلامه بشكل بطيء ثم ما يلبث أن يصبح سريعاً، مع إعادة أجزاء من الكلمة، وتسمى (التأتأة التوترية) .

- **المرحلة الثانية**: تنعدم قدرة المصاب على النطق بوضوح في بداية الكلمة، ويبذل جهداً، وتتغير قسمات وجهه، ويضغط على شفتيه، لإخراج الكلمة الأولى مع توتر يصحبه تشنجات، وحركات لا إرادية، مع ترديد الكلمة أو الصوت الأول منها دون القدرة على الانتقال إلى الصوت الذي يليه، ويصل الطفل إلى هذه المرحلة بعد ٦– ١٢ شهراً من المرحلة الأولى وتسمى بالمرحلة التشنجية الاهتزازية أو الارتعاشات الكلامية التشنجية.

- **المرحلة الثالثة**: ومن أهم أعراضها توقف في حركات الكلام، رغم تحرك الفك والشفاه، مع تشنجات شديدة وتباعد المسافة بين الكلمة والكلمة الأخرى، أو المقطع والمقطع الآخر، وينتهي المقطع بانفجار صوتي. تتطور هذه المرحلة حتى تصل حالة تشنج توقفي، ويكون هنالك احتباس تام في الكلام يتبعه انفجار، ويضغط المريض بقدميه مع ارتعاشات في رموش العين، وإخراج اللسان خارج الفم، وتحريك اليدين والميل بالرأس إلى الخلف، وذلك بهدف التخلص من التأتأة، ويطلق عليها (Stammering) .

والتأتأة نوعان هما:

- **أولاً**: التأتأة الاهتزازية أو الاختلاجية وهي تحدث عند تكرار الكلام من أول حرف من الكلمة، أو عند أول كلمة من الجملة، وقد يتعذر على المصاب أن ينطق كلمة في مواقف معينة، ولكنه ينطقها في ظروف أخرى وبصورة طبيعية، ويكون العسر هنا بسبب تشنج

عضلات التلفظ عند محاولة الكلام، أو عند تلفظ بعض الكلمات، أو الأصوات الصعبة، مثل التحدث مع الغرباء.

- **ثانياً**: التأتأة التشنجية أو الانقباضية Tonic- Stammering يتوقف المصاب عن الكلام تماماً، وتكون بداية كلامه انفجارية مع تكرار أصوات، أو كلمات لا صلة لها بالكلمة المراد نطقها، وهي أشد من التأتأة الاختلاجية، ويكون توقفه دون مسوغ، ويحدث بشكل مفاجئ، مما يؤدي إلى حبسة في الكلام قد تطول وقد تقصر، ويكون الكلام غير متناسق يصاحبه اهتزازات وتكرارات لا إرادية [٢٠].

والفرق بين الطفل السليم والطفل المتأتئ هو أن الأول يستطيع أن يحول الصور الذهنية والأفكار إلى ألفاظ وكلام، أمَّا الآخر (المتأتئ) ، فيجد صعوبة في تحويل هذه الصور الذهنية والأفكار، إلى ألفاظ وكلمات.

وقد يكون هناك أعراض مصاحبة للتأتأة الشديدة مثل: حركات الجسم، وقسمات الوجه، وحركة الرأس، وقد تقتصر إجاباته ب (نعم) أو (لا) ، ومن الأعراض الأخرى حركة القدمين التي تعبر عن النواحي العدوانية، وحركة اليدين التي تعبر عن السلب أو الإيجاب، ويظهر عليه إفراط في العرق، وشحوب أو احمرار في الوجه [٢١].

يرى ميثرو «أن ٥٠٪ من المتأتئين يبدأون التأتأة بصورة مبكرة، وعند الأطفال العاديين لا تستمر أكثر من (١– ٢ سنة) وقد أطلق عليها تأتأة تحويلية Developmental Stutter، وتعتبر هذه التأتأة طبيعية لدى الأطفال» [٢٢].

- **السرعة الزائدة في الكلام**:

ويقصد بها ترديد كلمات، أو ألفاظ دون مسوغ أو قصد، وتكرار عبارات لا ضرورة لها، وتظهر أعراضها في السرعة الزائدة في الكلام، وفي عرض الأفكار المصاحبة لها، ويكون الكلام مضغوطا لدرجة التداخل، وفي الحالات الشديدة يتعذر على الفرد فهم ما يقال، ويظهر هذا الاضطراب بوضوح أثناء القراءة.

إن السرعة الشديدة في الكلام تظهر عند الشخصيات المفكرة الذكية والنشطة، فتظهر كحالات هوس حاد، ويجب التمييز بين السرعة الزائدة في الكلام Logorrhea أي تدفق الكلام مع نطقه وترابطه، وبين حالة الثرثرة التي يقصد بها كثرة الحديث، وابتعاده عن الموضوع الأصلي [٢٣].

وقد يردد المصاب الكلام والألفاظ نفسها وتسمى هذه الحالة Echolalia، أو يقطع الحديث فجأة ويلوذ بالصمت Mutism، أو يصبح حديثه مشتتاً Scallering، أو يستخدم لغة

مبتكرة Neologism، أو يستعمل ألفاظاً لا معنى لها لدى السامع. وسبب السرعة الزائدة في الكلام، هو عدم التوافق الفكري، أو الحركي لأعضاء الكلام، ذلك أن الوظيفة الحركية محددة لأعضاء النطق والكلام، بينما الوظيفة الكلامية فإنها قد تتعرض للزيادة، أو النقصان حسب انحصار الأفكار وزيادتها [٢٤].

- **الحبسة الكلامية (الأفيزيا) : Aphasia**

والأفيزيا اضطراب لغوي ينتج عن إصابة المناطق المسئولة عن الوظائف اللغوية في الدماغ.

أسباب حدوثها: تحدث الأفيزيا عندما يصاب المريض بأحد الأسباب الآتية:

الأورام الحميدة أو الخبيثة منها. ب- الجلطات الدماغية. ج- تعرض المريض إلى حوادث أثرت على الدماغ أو الأعصاب. **والأفيزيا أنواع منها:**

- الأفيزيا الحركية Motor Verbal.
- الأفيزيا الحسية Sensory Aphasia.
- الأفيزيا النسيانية Amnestic Aphasia.
- الأفيزيا الكلية Total Aphasia.
- فقدان القدرة على التعبير كتابة Agraphia.

ويرجع الاختلاف بينها إلى ظهور نوع منها دون الأنواع الأخرى، وإلى موقع الإصابة، ودرجتها من حيث الشدة والعمر الذي بلغه المصاب، وعلى الدور الوراثي، والأثر البيئي الذي تعرض له. وسأتناول كل واحدة منها على حده.

- ♦ **الأفيزيا الحركية:**

من أعراضها: فقدان القدرة على التعبير الحركي والكلامي، وفي الحالات الشديدة sever or acute يفقد المصاب القدرة على التعبير لدرجة يكون حديثه مقصوراً على لفظة واحدة لا تتغير مهما تنوعت الأحاديث الموجهة إليه، وقد يكون هنالك تأثير حالة انفعالية عنيفة مما يؤدي إلى تمتمة بعض العبارات غير المألوفة التي تتضمن الروح العدوانية، وفي هذه الحالة لا يلاحظ على المصاب ضعف أو عدم قدرة على الفهم.

- ♦ **الأفيزيا الحسية:**

Sensory Aphasia اكتشف فرنيك الأفيزيا عن طريق معرفته لوجود مركز سمعي في الفص الصدغي من الدماغ، حيث اكتشف أن وجود تلف في هذا الجزء يؤدي إلى العمى

السمعي فيفقد المريض القدرة على التمييز بين الأصوات المسموعة وإعطائها دلالتها اللغوية بمعنى أنه يسمع الحرف صوتاً ولكنه يتعذر عليه ترجمة مدلول الصوت الحادث فالقدرة السمعية عادية لكن العلة في الإدراك السمعي Auditory perception

وللأفيزيا الحسية أنواع عدة منها:

- العمى اللفظي Alexia حيث يستطيع المصاب قراءة الكلمة المكتوبة، ولكنه لا يفهم ما يقرأ، ويعمل على إبدال الأصوات، وقد يكون الإبدال مقتصراً على أنواع معينة من الأصوات التي تتشابه في الشكل مثل صوتي (السين والشين) ، (والجيم والحاء والخاء) .

- الأفيزيا مضادة الألفاظ وترديدها Echolalia وهي عبارة عن تكرار الكلمات التي يتضمنها السؤال أو الحديث حيث يردد المصاب الكلمات التي يسمعها من المتحدث نفسه.

- الأفيزيا الفهمية ويقصد بها عدم القدرة على فهم الكلمات المنطوقة وقد يكون عدم الفهم كلياً أو جزئياً، فالمصاب يستطيع أن يتمتم بكلمات صحيحة النطق، وسليمة من حيث مخارج الأصوات، ولكن لا يوجد بينها أي ارتباط، ولا تدل على أي معنى عند اقترانها ببعض، وقد يحذف كثيراً من الكلمات التي تقوم بوظائف لغوية معينة كأدوات الربط، والضمائر، وحروف الجر وأدوات التعريف، وأسماء الإشارة.

♦ **الأفيزيا النسيانية:**

Amnestic Aphasia «يظهر على المصاب النسيان وعدم القدرة على تسمية الأشياء والمرئيات التي تقع في مجال إدراكه، وفي الحالات الشديدة يلوذ المصاب بالصمت عند سؤاله عن شيء ما ويتعذر عليه إيجاد الاسم المناسب لمسمى معين، وفي الحالات البسيطة يستطيع إيجاد أسماء الأشياء المألوفة لديه بينما يعجز عن ذكر الأشياء غير المألوفة»[٢٥]، ويشعر المصاب بالإحباط لعدم قدرته على الكلام بشكل طبيعي وسلس، وعندما لا يستطيع لفظ الكلمة فقد يلجأ إلى استعمال لفظة مشابهة لها مثل كلمة (لاح) بدل (راح) أو أن يستعمل كلمة مشابهة في المعنى مثل (ورقة) بدل (قلم) .

♦ **الأفيزيا الكلية: Total Aphasia**

حيث يكون هنالك احتباس في الكلام واضطراب في القدرة على فهم الكلمات المنطوقة أو المكتوبة، بالإضافة إلى عجز جزئي في الكتابة وقد توجد هذه الأعراض مجتمعة [٢٦].

فقدان القدرة على التعبير كتابة Agraphia بفقد المصاب القدرة على التعبير كتابياً ويكون ذلك مصحوباً بشلل في الذراع اليمنى، ويتعذر على المصاب أن يكتب بيده اليسرى على الرغم من سلامتها.

٢ـ اضطرابات النطق:

ويقصد بها الاضطرابات التي تحدث على عملية النطق وطريقة لفظ الأصوات وتشكيلها، إذ قسم (فان رايبر) اضطرابات النطق إلى « اضطرابات إبدالية، واضطرابات تحريفية، واضطرابات ضغط، وحذف، وإضافة، وهنالك اضطرابات كلامية أخرى » [٢٧].

يقصد بالاضطرابات الإبدالية إبدال صوت بصوت آخر لا لزوم له كأن يستبدل الطفل حرف (س بصوت ش) أو صوت (س بصوت ث) والأخيرة من الحالات الشائعة، ويطلق عليها الثأثأة Sigmatism وتنتشر لدى الأطفال في سن الدراسة (٥ – ٧) سنوات حين تبدأ مرحلة تبديل الأسنان وقد يكون هناك إبدال في أكثر من صوت نتيجة لتبديل الأسنان وعدم انتظامها.

أمّا الاضطرابات التحريفية فتكون عندما يخطئ الطفل في نطق الصوت خاصة في حالات ازدواجية اللغة (Diglossia) لدى الصغار لتشوه في الأسنان، أو الشفاه، أو الفك، أو وجود ضعف عقلي لدى الطفل، ومن هذه الحالات حالة الخمخمة× في الكلام (الخنف) ويكون المصاب عرضة للقلق مع عدم الثقة بالنفس فيفضل الصمت والانزواء ويهرب من المجتمع ويجد المصاب بالخنف صعوبة في إخراج الأصوات الكلامية المتحركة منها والساكنة فيخرجها بطريقة مشوهة فتبدو الأصوات المتحركة كأن فيها غنة، والساكنة تأخذ أشكالاً مختلفة من الخنف والإبدال. [٢٨]

أما اضطرابات الحذف والإضافة فهي أن يحذف المصاب بعض الأصوات التي تشملها الكلمة وتكون عمليات الحذف في نهاية الكلمة بالنسبة للأصوات الساكنة، وقد ينطق الطفل صوتاً زائداً عن الكلمة الصحيحة؛ مما يجعل الكلام غير واضح وغير مفهوم. أمّا اضطرابات الضغط فيقصد بها عدم القدرة على نطق أصوات سقف الحنك الصلب (Hard Palate) ، وهي الراء واللام، حيث تحتاج بعض الأصوات الساكنة عند نطقها بشكل صحيح إلى أن يضغط الفرد بلسانه سقف الحنك الصلب.

ومن اضطرابات النطق أن ينطق المريض كلمات دون مراعاة لقواعدها النحوية أو اللغوية كما في حالة DYSGRAMMATISM إذ يردد المصاب الصوت بصورة آلية كما في ترديد صوت الفاء (الفأفأة) وتسمى بالنطق الآلي.

ومن أشكال صعوبة النطق أن يكون الكلام غير واضح، أو غير مفهوم، ويطلق على نذه الحالة UNIVERSAL DYSLALIA وفي الحالات الشديدة يطلق عليها IDO- GLAS-SIA وحالات عسر النطق DYSARTHIA وهي اضطرابات نطقية حيث يكون كلام المصاب

فيه ارتعاش، وعدم تناسق وتحتاج عملية النطق إلى جهد زائد لإخراج الكلام، و تكون المقاطع المنطوقة مفككة. والتوقيت فيها غير مناسب أو منطقي، ويطلق على هذه الحالة للنطق المقطعي SYLLABIC ARTICULATION ويأخذ النطق أحيانا شكلا انفجاريا EX-PLOSIVE وفي حالة أخرى يأخذ شكل كلام السكير SCANNING SPEECH وينتج هذا لالاضطراب عند إصابة الجهاز العصبي المسئول عن عملية النطق، ويطلق عليها أيضا ALO-GIA ويطلق على الحالات الشديدة التي يعجز فيها المصاب تماما عن النطق ANARTHIA، ومن صور عسر الكلام أيضاً المجمجة في الكلام SLURRING حيث يصعب على المريض إخراج المقاطع، فيقل وضوح الأصوات، وتختفي بعض المقاطع. وفي الدراسات التي استهدفت تحديد بعض العوامل التي تميز حالات اضطرابات النطق عن الحالات العادية لدى الأطفال وجد « أن العوامل الوراثية لا ترتبط ارتباطاً واضحاً باضطرابات النطق» [٢٩]

٣ـ اضطرابات الصوت:

صنف (فان رايبر) اضطرابات الصوت إلى اضطرابات متعددة منها: اضطرابات في الإيقاع الصوتي وتشمل: ارتفاع الصوت، وانخفاضه، والفواصل في الطبقة الصوتية، والصوت المرتعش وهو صوت غير متناسق حيث يكون سريعاً ومتوتراً والصوت الرتيب الذي يأخذ شكلاً واحداً غير قادر على التغير في الارتفاع والانخفاض، بحيث يفقد صاحبه القدرة على التفكير، والصوت الخشن أو الغليظ، وبحة الصوت، إذ يكون الصوت منخفض الطبقة الموسيقية لتقارب الحبال الصوتية، والصوت الأنفي، وعدم انغلاق هذا التجويف أثناء النطق بالأصوات. [٣٠]

يطلق على اضطرابات الصوت DYSPHONIA، وفي الحالات العادية تكون فتحة لمزمار الموجودة بين الوترين الصوتيين (Vocal Cords) ضيقة لا تسمح بمرور الهواء إلا تحت تأثير ضغط مناسب من عمود الهواء الخارج من الرئتين، حيث يسمح هذا الضغط بإطلاق الأصوات، والكلمات بشكل طبيعي، أمَّا إذا كانت تلك الفتحة ضيقة جدا فإنَّ ذلك يؤدي إلى اهتزاز الحبال الصوتية بشكل غير اعتيادي مما يؤدي إلى عيب في نطق الأصوات.

واضطرابات الصوت لها أسباب عديدة منها، الخلل في آلية عمل الحبال الصوتية (الخلل الوظيفي) والخلل في طبقة الصوت وشدته، فيصبح الصوت غير مناسب لعمر المتكلم وجنسه وللموقف الذي يقال فيه الكلام، إذ يكون الكلام غير مألوف، وغير اعتيادي.

ويفسر علماء اللغة اضطرابات الصوت بأنها ترجع إلى النشاط الزائد للصوت مما ينتج عنه إجهاد الحنجرة، أو نقص في النشاط الحركي للصوت.

٤ـ اضطرابات الكلام الناتجة عن نقص القدرة السمعية:

تتفاوت تلك الإصابات في درجة تأثيرها على المصاب، فمنها الضعيفة، والمتوسطة، والشديدة ويؤثر في ذلك الفترة العمرية التي يصاب بها الطفل الذي يعاني من اضطراب في السمع، فإذا فقد الطفل سمعه في مرحلة الطفولة المبكرة، فإنه لا يستطيع أن يكتسب اللغة، مما يؤدي إلى عدم استطاعته على الكلام، أمّا الذين يصابون في وقت متأخر، فإنَّ التأثير على لغتهم سيكون قليلاً.

ويرى ابن خلدون أنَّ معرفة اللغة عند الطفل تتولد عن طريق ملكة أو صفة راسخة تقترب من مفهوم الكفاية اللغوية عند أصحاب الفكر التوليدي « يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيُلَقَّنُها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقّنُها كذلك، ثم لا يزال سماعُهُم لذلك يتجدد في كل لحظةٍ ومن كل متكلم، واستعمالُه يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكةً وصفة راسخةً، ويكون كأحدهم، هكذا تصيَّرت الأَلسُنُ واللغات من جيل إلى جيل وتعلَّمها العَجَمُ والأطفال» (٣١)

من الواضح هنا أن ابن خلدون يميز بين الملكة اللسانية الفطرية وبين صناعة العربية المكتسبة بالتعلم. وهذا التمييز يقارب إلى حد كبير ما قام به تشومسكي من التفرقة بين «Competence» أي الكفاية، و «Performance» الأداء، حيث إن هذه الكفاية اللغوية أو الملكة اللسانية لا تعدو أن تكون أمراً ذهنياً يتولد منه الكلام، إذ هي معرفة ضمنية بالقواعد التي تنتج الجمل، أما الأداء الكلامي أو الاستعمال الفعلي فإنما يتمثل تطبيقاً واستعمالاً آلياً لهذه المعرفة الضمنية بالقواعد أثناء عملية توليد الكلام، وهو يتم عبر قواعد الكفاية اللغوية. وبالموازنة بين مفهوم الملكة اللسانية عند ابن خلدون والكفاية الللغوية عند تشومسكي، نجد أن ابن خلدون في نظرته إلى الملكة اللسانية، قد اقترب من مفهوم الكفاية اللغوية عند تشومسكي؛ لأن الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون هي في نهاية المطاف المقدرة على صناعة العربية، إذ يكفي اللجوء إلى قوانينها لكي يصوغ العربي الكلام العربي الصحيح، كما أن الكفاية اللغوية في نظرية تشومسكي هي المقدرة على تكلم اللغة أو كتابتها. ومما لا يصح إغفاله هنا هو أن ابن خلدون يركز على صناعة اللغة أو كتابتها في حين أن النظرية التوليدية لتشومسكي تركز على الأداء الكلامي بصورة عامة.

لقد أدرك ابن خلدون أيضا دور العملية الإبداعية حين أشار إلى أنّ سماع الطفل يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم « واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم» (٣٢).

تظهر مجالات الإبداع هنا من تنوع الكلام وتجدده حتى تُمكِّن مقدرة الإبداع أو الابتكار عند الطفل من توليد أنماط اللغة بصورة متجددة، وفي ظروف ومواقف متجددة أيضا عن أفكار لا حصر لها؛ لأن ملكة الإبداع تولد ما لا يحصى من الجمل للتعبير عمّا لا يحصى من الأفكار بالقدرة على استعمال النظام التقليدي المعتمد على الكفاءة والمقدرة الذهنية.

ويمكن تلخيص عملية اكتساب الطفل للغة وتوليدها عند ابن خلدون على النحو الآتي:

- **أولاً**: يسمع الطفل مجموعة متجددة من تراكيب اللغة.
- **ثانياً**: يحاول أن يتكلم على نحو إبداعي.
- **ثالثاً**: يمارس هذا التكلم.
- **رابعاً**: تتكرر عملية الممارسة والتكرار، فيؤدي ذلك إلى ملكة اكتساب اللغة وتوليد أنماطها المختلفة.

وهكذا يتضح لنا كيفية مقدرة الطفل على توليد لغة بيئته التي يترعرع فيها بالاستناد إلى مقدراته الفطرية، وأن ابن خلدون قد مهد الطريق أمام المفاهيم اللغوية التي أكدتها الدراسات اللغوية النفسية الحديثة المتمثلة في آراء تشومسكي.

أمَّا الإصابات السمعية فإما أن تكون خلقية THE CONGENTITALY DEEF أو إصابات عارضة THE ADVENTIOUS BY DEEF ويمكن التعرف إلى الأطفال الذين ولدوا صماً، أو فقدوا السمع قبل تعلم الكلام، إذا لوحظ عليهم عدم القدرة على الكلام في المرحلة المحددة لنمو اللغة لديهم، أو عدم قدرتهم على فهم الكلام، أو عدم استجابتهم أو عدم مقدرتهم على تمييز الأصوات.

فالطفل المصاب لا يتطور نطقه بصورة طبيعية، ذلك أن اللغة تعتمد على المحاكاة والتقليد، فهي عملية مكتسبة تعتمد على السمع، لذا فإن الخلل في النواحي السمعية يترتب عليه اضطرابات في النطق، وحينها يحتاج ضعيف السمع إلى تدريبات خاصة تساعد في تكوين اللغة عنده.

٥ـ اضطرابات النطق والكلام الناتجة عن نقص في القدرة العقلية للطفل:

إن الضعف العقلي يؤدي إلى عدم اكتمال نمو الطفل عضويا ومعرفيا « وقد يرجع إلى عوامل وراثية أو عضوية أو بيئية، فيعوق الطفل عن تحقيق التوافق النفسي والبيئي

المناسبين، وبالتالي يؤثر الضعف العقلي تأثيراً بالغاً في قدرة الطفل على اكتساب اللغة وفي مدى قدرته على استعمالها، ويظهر ذلك في قلة عدد المفردات والكلمات اللغوية، وفي ارتباط معظم الأفكار بالأمور الحسية، وعدم القدرة على التجريد والتصور الفكري» [٣٣].

والتخلف العقلي ثلاثة مستويات: بسيط، ومتوسط، وشديد، وأي مستوى منها يؤثر بشكل واضح على قدرة الطفل على اكتساب اللغة، وتطور الكلام، وعلى صحة النطق وقوة التعبير.

إن تأخر الكلام الناتج عن نقص في القدرة العقلية يأخذ أشكالاً متعددة، حيث يكون على شكل أصوات عديمة الدلالة يستخدمها الذي يعاني ضعفاً عقليا وسيلة للتخاطب والتفاهم وفي حالة كهذه يكون أقرب للأصم أو الأبكم، أو يكون على شكل آخر، فيكون الطفل قد تقدم به العمر وتجاوز مرحلة استعمال اللغة استعمالاً جيداً كما يستعملها أقرانه الأصحاء، واستمر في استعمال الإشارات والإيماءات وحركات الوجه والجسم.

إنَّ الفرد الذي يعاني ضعفاً عقلياً، يكون بإمكانه تحسين مستواه اللغوي عن طريق أساليب تربوية تحسن أداءه وتنمي قدرته على معرفة ما يدور حوله من نشاطات وفعاليات، وتحسين المستوى الشفوي والكتابي لديه، وقد رأى البرنامج أن أطفال هذه الحالات قد اكتسبوا مستوى لغوياً يسمح بفهم المعاني الواردة في القراءة أو في مستوى الجملة أو النص القصير. [٣٤]

إن الطفل المتخلف عقلياً يلقى صعوبة في اكتساب النظام اللغوي والتركيبة اللغوية، ولكن الطفل الذي يعاني من درجة أدنى من التخلف العقلي ويقترب مستواه من مستوى الطفل العادي قد يمكنه اكتساب بعض النظم اللغوية التي تساعده في التحدث. [٣٥]

تهتم المدرسة الفرنسية بالتربية العلاجية لذوي التخلف العقلي، ونرى أنها تعمل على استعادة المتخلف عقليا قدرته على التأهل والقيام ببعض الأنشطة، وتدريب إدراكه الحسي حتى يصل إلى السيطرة على العلاقات الرمزية التي تربط بين الأشياء.

وتركز المدرسة الأمريكية على نتائج الدراسات الفسيولوجية، فتوازن بين اللغة والذكاء، وترى تلك الدراسات بأن الإعاقة العقلية ذو أثر سيئ على المراكز العصبية المشتركة مما يجعل الفرد المتخلف عقلياً يصعب عليه تطوير نظامه اللغوي في شكل نظام مرن ومترابط، فلا يستطيع الوصول إلى مستوى التفكير المجرد المعقد.

وفي دراسة قام بها كاستيلان عن التركيبة اللغوية عند عينة من المنغوليين وجد أن اللغة هي أعمق النواحي إصابة بالنسبة لمختلف العمليات العقلية، وتتسم اللغة بالعسر والصعوبة والانتباه، ورصيد ضعيف من المفردات يقتصر على تسمية الأشياء المحسوسة.

أما التركيبة الكلامية فهي أشد مظاهر الكلام اضطراباً، وقام بوضع برنامج تدريبي لهؤلاء المنغوليين الذين تراوحت أعمارهم بين (١٤- ١٨) سنه وعمرهم العقلي بين (٤- ٦) سنوات ومستواهم اللغوي لا يتعدى لغة طفل عمره ٣ سنوات. وتضمن البرنامج (٤) مراحل: المرحلة الأولى يطلب منه إعادة اللفظ الذي يسمعه، وفي الثانية يطلب منه الإجابة عن سؤال يطرح عليه، وفي الثالثة يطلب منه وصف ما يشاهده على شاشه أمامه، وفي المرحلة الرابعة يُحوَّل اللفظ من صيغة الإيجاب إلى صيغة النفي. (٣٦)

٦. اضطرابات النطق والكلام الناتجة عن العوامل النفسية والانفعالية:

تختلف الأسباب التي تؤدي إلى الاضطرابات اللغوية فمنها « عوامل نفسية انفعالية وهي حالات امتناع عن الكلام ترجع إلى عدم الاتزان الانفعالي وهي حالات عصبية مع غياب أي إصابة دماغية ظاهرة ويحتفظ الفرد بسلوكه الطبيعي، وتكون هذه الحالات ردود فعل تهيجية أو عدوانية. والثانية حالات امتناع عن الكلام ترجع لاضطراب عقلي ذهني، مع اضطراب في الشخصية والسلوك الذهني» (٣٧).

وتشمل تلك الاضطرابات فقدان الكلام الجزئي، أو المتعمد، أو الاختياري الذي يرجع لعوامل الضعف العقلي أو الخجل الشديد أو الهستريا.

وقد يتعرض المراهقون إلى حالات تتصف بالسلبية والعدوان والاكتئاب والانطواء في أشد مستوياتها وتوقف عن الكلام، إذ يظهر هذا التوقف داخل الأسرة ومع المعالج خاصة بعد عمر ١٢ سنة، وقد يعرض نفسه إلى محاولة الانتحار، وإلى ردود فعل سلبية، وقد يمارس السرقة، أو يعاني من حالات هستيرية.

تشخيص الاضطرابات اللغوية وعلاجها:

يقوم تشخيص الاضطرابات اللغوية وعلاجها على تضافر جهود فريق متكامل يتكون من طبيب الأعصاب، والطبيب الجراح، والأخصائي النفسي، وأخصائي اللغة والكلام والسمع، وذلك حسب الحالة وما تعانيه من مشكلات لغوية، فتعرض الحالة على طبيب متخصص في الأمراض العصبية، حيث يقوم بعلاج المشكلات العصبية والفسيولوجية، ثم يحول المصاب إلى الأخصائي اللغوي الذي قد يشاركه أخصائي نفسي، إذ يقوم بعمل دراسة عن تاريخ الحالة، وتطورها، وسبب حدوثها، وعمل الاختبارات اللازمة لها مثل: اختبار الذكاء، والاختبارات النفسية، والاختبارات اللغوية المتنوعة، على أن تكون هذه الاختبارات مناسبة لعمر الطفل ومدركاته، « ثم يحدد الأخصائي البرنامج العلاجي الذي يناسب الحالة، وقد يلجأ إلى تصميم وسائل تعتمد على القراءة، أو الكلام، ويبدأ الأخصائي بتدريب المصاب ومتابعته» (٣٨).

يؤدي العلاج النفسي دوراً مهماً في علاج المصاب باعتباره علاجاً مكملاً للتدريب اللغوي. ويركز العلاج النفسي على اللعب وتحليل الصور ويناقش الأخصائي مع المصاب، ووالديه ومعلميه الأسباب التي أدت إلى نشوء الحالة وقد يستعمل الأخصائي طرق الإيحاء والإقناع والاسترخاء. (٣٩) إن العلاج النفسي يساعد الأخصائي على إيجاد سبل لمعرفة الأسباب النفسية الخفية التي سببت هذا الاضطراب، ومعرفة ما يعتري المريض من رغبات مكبوتة، ومعرفة ردود أفعاله، وكشف مشاعره، ونزعاته العدوانية، ومعرفة علاقته بأهله وأقرانه، ومناقشة مشكلاته وحلها، واستخدام الإيحاء، والإقناع لمكافحة قصور الطفل، وخوفه الناتج عن العيوب اللغوية.

ومن أهم السبل لعلاج الاضطرابات اللغوية الاسترخاء الذي يساعد على استرداد التوازن الانفعالي «ففي الاسترخاء يتغلب المفأفئ على التوتر والقلق والخوف ويكون هنالك ارتباط بين الشعور باليسر أثناء القراءة، وبين الباعث للكلام نفسه. وهنالك العديد من طرق العلاج الكلامي تشمل الاسترخاء الكلامي، وتعليم الكلام من جديد، وتمرينات الكلام الإيقاعي، وطرق النطق بالمضغ، والعلاج عن طريق الممارسة السلبية» (٤٠).

وللاسترخاء الكلامي هدفان هما «تكوين ارتباط بين الشعور باليسر أثناء القراءة بهذه الطريقة وبين الباعث للكلام نفسه والتخلص من العامل الاضطرابي في اللجلجة أثناء عملية الكلام» (٤١).

وتعليم الكلام من جديد عبارة عن تمرينات يقوم بها المصاب بالاشتراك في أنواع مختلفة من المحادثات تنسيه مشكلته وكل ما يتصل بها وتستخدم تلك الطريقة في علاج الأفيزيا أو احتباس الكلام.

أما تمرينات الكلام الإيقاعي فهي لإصلاح كلام المتلجلج مما يؤدي إلى صرف المتلجلج عما يعتريه من صعوبات في كلامه، وطريقة العلاج بالمضغ تزيل ما وقر في ذهن المصاب من أن الكلام صعب وعسير، فيدرب المصاب على الكلام وكأنه يمضغ، مما يجعله يكسر حاجز الخوف هذا ويدفعه إلى الاقتناع بأن الكلام ليس صعباً، بل بإمكانه أن يمارسه دون خوف أو وجل، وفي أثناء التدريب هذا تطرح عليه أسئلة لإشغاله بالتفكير في إجابتها وصرف نظره عن التفكير في كيفية الكلام والصعوبات التي قد يواجهها. ويرى بيركنز « أن الأخصائي قد يلجأ إلى الطريقة السلبية وهي: تكرار المصاب للكلام بشكل بطيء لتكوين إحساس مرتبط بنمط الكلام، وذلك في علاج التهتهة والوسواس والخلجات العصبية، والأعمال القسرية» (٤٢).

ويقوم التحفيز بدور مهم في علاج الاضطرابات اللغوية، فتعزيز الإجابات المقبولة وإبعاد الخاطئة مع اتباع أساليب مختلفة من التحفيز والمشاركة في الكلام والنقاش والإجابة عن أسئلة الأطفال بصورة واضحة ونطق سليم دون إشعارهم بالملل، وتبادل الأحاديث معهم دون الإشارة إلى اضطراباتهم النطقية والكلامية، والبعد عن إشعارهم بأنهم في جلسة علاجية، وتحفيز المصاب على ما تعلمه من كلمات جديدة، يعزز الثقة عند المصاب، ويدفعه إلى التقدم في لفظ الكلام الصحيح، والابتعاد عن الكلام الخاطئ.

علاج التأتأة:

لعلاج التأتأة لا بد من الاستعانة بالأخصائي النفسي للتعامل مع المشكلات الانفعالية المسببة للتأتأة ويقوم المعالج بالإرشاد الأسري لأفراد الأسرة في كيفية التعامل مع الطفل المتأتئ.

لعلاج التأتأة ثلاثة مناهج وهي:

♦ **أولاً**: علاج تشكيل الطلاقة Fluency Shaping Therapy حيث يُعلِّم المصاب طرقاً تساعده على الطلاقة ومنها تنظيم العلاج بشكل تسلسلي، إذ ينتج المصاب بوساطته الكلام في مستوى الكلمة والكلمتين، وهنا يلجأ المعالج إلى أسلوب الثواب والعقاب، ومع التقدم في العلاج، ينتقل المعالج من الأسهل إلى الأصعب، ومن الطرق الأخرى تغيير أنماط كلام المصاب بالبطء في الكلام أو الزيادة تدريجياً في الكلام، وعندما ينجح المعالج في تحقيق طلاقة الكلام عند المصاب في العيادة، ثم ينقل تطبيقه إلى خارجها.

♦ **ثانياً**: علاج تعديل سلوك التأتأة Therapy Modification ويهدف هذا العلاج إلى تعديل سلوك التأتأة وتجنب الكلام والمقاومة.

♦ **ثالثاً**: المنهج الدمجي ويستعمل المعالج فيه طرق علاج تشكيل الطلاقة وعلاج سلوك التأتأة.

ومن الطرق المتبعة لعلاج التأتأة خفض معدل سرعة الكلام إلى المستوى الذي يكون الكلام فيه حراً من التأتأة أو خالياً منها وهذا يتفاوت من شخص إلى آخر وتخفض سرعة الكلام بوساطة إطالة المقاطع اللفظية.

♦ **رابعاً**: تنظيم التنفس: وهذا يساعد في تسهيل عملية الكلام بطلاقة ويتوقف المتأتئ عن الكلام عندما تظهر التأتأة، حيث يأخذ شهيقاً عميقاً ثم يبدأ بالكلام أثناء عملية الزفير [٤٣].

علاج الاضطرابات النطقية والفونولوجية:

إن الهدف من علاج النطق هو مساعدة الطفل على نطق الأصوات غير المنتجة بشكل صحيح ويبحث عنها كما يأتي: تحديد كل صوت هل هو منتج بشكل صحيح أو بشكل خاطئ؟ تحديد مكان الخطأ النطقي في الكلمة. تصنيف الأخطاء إمَّا أن يبدل، أو يحذف، أو يضيف، أو يشوه الصوت، تحديد أخطاء الإبدال، وتصنيفها اعتماداً على مكان النطق وطريقته وأسلوبه، وعلى خصائص الصوت، تعليم الطفل صوتاً أو أكثر من كل مجموعة وفحص إمكانية إنتاج الطفل للأصوات التي لا يتدرب عليها، فإن الطفل المصاب إذا دُرِّب على إنتاج أصوات قليلة تتشابه في مجموعة الخصائص يجب أن يبدأ بإنتاج الأصوات المفقودة التي تتوافر فيها الخصائص نفسها بدون تدريب. (٤٤)

- اختيار أنماط الصوت اعتماداً على الملامح المميزة Distinctive features والخصائص المميزة هي الخصائص الفريدة والمميزة التي تميز صوتاً كلامياً واحداً عن غيره.

- خختيار أنماط الصوت اعتماداً على العمليات الفونولوجية Phonological pro- cess من العمليات الفونولوجية المستعملة:

١. عمليات بنية المقطع Syllable Structure Process تتغير بنية المقطع ويأخذ الأشكال الآتية:

- حذف الصامت النهائي حيث تحذف صوامت نهائية محددة (ول) بدل (ولد)
- حذف المقطع غير المنبور أو المشدد Unstressed Syllable Deletion حيث يحذف المقطع غير المشدد أو غير المنبور في بداية المقطع أو وسطه.
- التكرار Reduplication حيث يتكرر مقطع أو جزء من مقطع أو يكرر كلمة من مقطع واحد.
- الإقحام يقحم صوتاً غير مشدد أو صوتاً غير منبور إلى صلب الكلمة Epenthesis.

٢. عمليات الإبدال Substitution Processes حيث يبدل الأصوات المستهدفة بأصوات أخرى ويعتمد ذلك على طريق النطق أو مكانه كما يأتي:

- المقدمة Fronting يبدل الصوت الخلفي إلى صوت أمامي مثل كلمة (كلب) تصبح (تلب)
- الخلف Baking يبدل الصوت الأمامي إلى صوت خلفي مثل كلمة (راح) تصبح (غاح)

العلميات التي تشمل على تغيير طريقة النطق فهي:

- الأصوات الانفجارية: ينتج المصاب الأصوات الانفجارية بدلاً من الاحتكاكية مثل (دلمه) بدلا من (زلمه)

- الصوت غير الأنفي بصوت أنفي Denasalization مثل (بحبد) بدلاً من (محمد)

لعلاج المشكلات سالفة الذكر التي قد يتعرض لها الطفل يُدرب الطفل على النطق الصحيح لهذه الأصوات، وتعدل المخارج غير الصحيحة التي يمارسها الطفل المصاب حيث تستعمل المرآة أمام الطفل ليرى كيف ينتج الصوت وما هي المواقع التي يفترض أن يضع لسانه عندها حتى ينطق الصوت بشكل صحيح أو يمثل المعالج عملية إنتاج صوت معين أمام المصاب ويطلب منه تقليد المعالج مثل عملية إنتاج صوت الفاء، يطلب من المصاب عض الشفة السفلى بهدوء كما يعمل المدرب، ثم يدفع الهواء إلى الخارج. [٤٥]

علاج اضطرابات الصوت Treatment of Voice Disorders:

يبدأ علاج الاضطرابات الصوتية بتعليم المصاب على الاستماع أو الإصغاء لصوته بوساطة التسجيل لمعرفة العيوب التي قد توجد في هذه الأصوات التي ينتجها، وعندما يوجد عند المصاب استعمال خاطئ لتدفق الهواء عند عملية التصويت والكلام، فلا بد من تدريب المصاب على أخذ هواء الشهيق بشكل عميق والمحافظة عليه، ومن ثم إخراجه عبر هواء الزفير لإنتاج أصوات محددة مثل الصوائت، وتعدل الصوائت المستعملة في الكلام بوساطة التدريب اللازم. «وقد يعاني المصاب من اضطرابات مرتبطة بالتوتر العضلي، وهنا يكون الاسترخاء ضرورياً للمصاب» [٤٦] ويتحقق الاسترخاء بغياب التوتر العضلي أو الانقباض العضلي، ومن أساليب تحقق الاسترخاء ما يأتي:

١. التأمل والتنفس العميق.

٢. التغذية الراجعة البيولوجية أو الحيوية.

٣. الإيحاء.

٤. الإحساس العضلي لخفض الانقباضات. [٤٧]

وعلاج الاضطرابات الصوتية يكون بتحسين نوعية الصوت إلى درجة ممكنة، ويكون بالتخلص من السلوكيات المسيئة للصوت، وخفض التوتر المفرط للتصويت وتعديل الرنين الصوتي، وإيجاد أفضل الأصوات بالطلب من المصاب إنتاج الأصوات الصامتة في مستويات طبقة صوت منخفضة ومتوسطة وعالية.

«ويساعد وضع رأس المصاب في إنتاج نوعية الصوت الجيدة» [٤٨] وعندما تحدث اضطرابات تؤثر على الرنين الصوتي، فإنه يعدل بتحسين حركات اللسان وأوضاع الشفاه وفتح الصمام البلعومي الحنجري وإغلاقه وتغيير حجم البلعوم. [٤٩]

علاج الحبسة الكلامية:

تختلف الطرق العلاجية باختلاف نوع الحبسة الكلامية وحاجات المصاب ويكون العلاج داخل العيادة على مهارات الفهم السمعي أو الذاكرة، أما أساليب تحسين الفهم السمعي فتستند إلى مبادئ شول Schuel التي تعمل على إعادة التنظيم السمعي باستخدام أنشطة سمعية داخل العيادة فقد يستخدم ما هو موجود من قدرات لغوية سليمة لإثارة المناطق الأخرى غير الموجودة ولتحسين الذاكرة يعتمد على مبادئ لوريا Luria وتستند هذه المبادئ على طرق تنشيط الذاكرة باستخدام مثيرات حسية مثل: كتابة أرقام وأحرف على الرمل مثلاً بأصابع اليد، ومبدأ لوريا يقوم على إعادة تنظيم القشرة الدماغية وتطوير مسارات جديدة للاستقبال والتفاعل مع المثيرات (٥٠)، وقد يدرب المصاب على إنتاج أصوات منغمة، ثم الانتقال إلى الأصوات الطبيعية الخالية من التنغيم. ومن الأساليب المتبعة لعلاج الحبسة الكلامية، الاعتماد على مبادئ علم النفس العصبي المعرفي. وفي علاج الحبسة الكلامية يلجأ الأخصائي إلى اتباع أكثر من أسلوب، ومن أهم الوسائل التي يلجأ إليها في علاج الحبسة الكلامية «الإرشاد النفسي للمصاب لمساعدته على التكيف النفسي وزيادة دافعيته في العلاج وتعزيز قدراته» (٥١)

نتائج البحث:

١. إنَّ العوامل الوراثية لا ترتبط ارتباطاً واضحاً بالاضطرابات اللغوية.

٢. إنَّ القدوة السيئة في الكلام مع الأطفال تؤدي إلى المحاكاة التي تسبب بعض الاضطرابات اللغوية.

٣. إنَّ الأسرة المثقفة تكسب طفلها لغة سليمة خالية من الأخطاء، أمَّا الأسرة غير المثقفة فإنَّها لا تستطيع أن تكسب طفلها ثقافة إلا بمستوى ثقافتها، أو محصولها العلمي.

٤. إنَّ الموازنة بين الطفل السليم، والطفل المتأتئ هو أن الأول يستطيع أن يحول الصور الذهنية والأفكار إلى ألفاظ وكلام، أمَّا الآخر (المتأتئ) ، فيجد صعوبة في تحويل هذه الصور الذهنية والأفكار إلى ألفاظ وكلمات.

٥. إنَّ الاضطرابات اللغوية في مجملها اضطرابات استطاع العلم الحديث أن يجد السبل لعلاجها، وإن كان هذا العلاج يحتاج إلى فترة زمنية طويلة.

٦. إن علاج الاضطرابات اللغوية يختلف عن علاج الأمراض الأخرى، أي أنه يحتاج إلى جهد وصبر وزمن كاف.

٧. إن علاج الاضطرابات اللغوية يحتاج إلى فريق علاج متكامل ومتعاون، مكون من أخصائي الأعصاب، والجراح، والأخصائي النفساني، وأخصائي اللغة والنطق والسمع.

الهوامش:

١. عبد الوهاب كامل، علم النفس الفسيولوجي، ص١٢٣– ١٦٠.

٢. دي سوسير، علم اللغة العام، ص٢٨.

٣. السرطاوي، عبد العزيز ورفيقه، اضطرابات اللغة والكلام، ص ٣٥.

٤. Van Ripper, Charles (1997) Speech Correction, An Introduction to speech Pathology and Auditory p: 28

٥. زهران، حامد، علم نفس النمو، ص ٤٣٠– ٤٣١.

٦. سرجيو سبين، التربية اللغوية للطفل، ص ٦٤.

٧. .Miller G. A Language and Communicationp: 142 -

٨. نوال عطية، علم النفس اللغوي، ص ٢١.

٩. Perkins, Replacement of stuttering with normal speech clinical procedures, journal of speech.

١٠. المرجع نفسه.

١١. نظر: سرجيو سبين، التربية اللغوية للطفل، ص١١.

١٢. حامد زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص ٢١٠– ٢١١ .

١٣. عبد الرحمن عدس، علم النفس التربوي، ص١١٠– ١١٣ .

١٤. غادة طه، التمتمة كواحدة من أمراض الكلام وعلاقتها بنمط التنشئة الأسرية، ص ٧٤.

١٥. ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام، ص٢٧.

* اللجلجة اللجلاج من كان ثقيل اللسان يتردد في كلامه، اللجلج: المختلط الذي ليس بمستقيم يقال: «الحق أبلج، والباطل لجلج» المعجم الوسيط مادة (لجلج) .

* المجمجة: مجمج فلان في خبره: لم يبيَنه ومجمج بفلان: ذهب به في الكلام مذهباً على غير الاستقامة.

١٦. فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص ٥١.

١٧. ابن منظور، لسان العرب مادة (تأتأ) .

١٨. الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة (تأتأ) .

* الرُّتَّة، بالضم: عَجَلة في الكلام، وقلَّة أَناة؛ وقيل: هو أَن يقلب اللام ياء، وقد رَتَّ رَتَّةً، وهو أَرَتّ. أَبو عمرو: الرُّتَّة رَدَّة قبيحة في اللسان من العيب؛ وقيل: هي العُجْمة في الكلام، والحُكْلة فيه. لسان العرب ابن منظور مادة (رتَّ) .

١٩. فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص١٣٩.

٢٠. ينظر: فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص١٦٢.

٢١. المرجع نفسه.

٢٢. دراسة قام بها ميثرو سنة ١٩٥٠ وأوردها الزراد في كتابه (اللغة واضطرابات النطق والكلام) ص ١٦٣.

٢٣. ينظر: مصطفى فهمي، أمراض الكلام، ٢٢٢– ٢٢٤.

٢٤. ينظر: المرجع نفسه.

٢٥. فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص٢٢٦.

٢٦. ينظر: عطوف يسن، نوعية ونماذج الأفيزيا، مجلة أصدقاء المعاقين، العدد ٢٧٧، ص١٦– ١٩.

٢٧. Van riper, The nature of stuttering Englewood. p: 214

× والخَمْخَمَةُ: مثل الخَنخنة، وهو أن يتكلَّمَ الرجل كأنّه مَخْنُونٌ. الصحاح للجوهري مادة (خمَّ) .

٢٨. ينظر: مصطفى فهمي، أمراض الكلام، ص ١٥١– ١٦٢ .

٢٩. فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص ٢٣٤.

٣٠. Van Ripper, speech correction, An introduction to Speech Pathology and Auditory, p: 145

٣١. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ١٠٧١.

٣٢. المصدر نفسه.

٣٣. كمال مرسى، القلق وعلاقته بالشخصية، ص ٢١.

٣٤. ينظر حسناء الحمزاوي، اللغة والإعاقة العقلية، ص ٣١.

٣٥. ينظر: كمال مرسي، مرجع في التخلف العقلي، ص ٢٤٨.

٣٦. ذكر هذه الدراسة فيصل الزراد في كتابه (اللغة واضطرابات النطق والكلام) .

٣٧. ينظر: فيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق والكلام، ص٢٧٣– ٢٨٢.

٣٨. المرجع السابق، ص١٧٩.

٣٩. ينظر: مصطفى فهمي، أمراض الكلام، ص ٢٦٥– ٢٧٠، وماكدونالد ولادل، التغلب على الفأفأة، ص ٤٥. وفيصل الزراد، اللغة واضطرابات النطق واللغة، ص ١٧٩.

٤٠. مصطفى فهمي، أمراض الكلام، ص ٢١٧.

٤١. المرجع السابق، ص٢٢٠.

٤٢. Perkins, Replacement of stuttering with normal speech clinical procedures, journal of speech

٤٣. ينظر: إبراهيم الزريقات، اضطرابات الكلام واللغة، ص٢٥٦– ٢٥٧.

٤٤. المرجع السابق، ص١٨٤.

٤٥. المرجع السابق، ص١٨٤– ١٨٥.

٤٦. Hedge and Davis (1995) Clinical methods and practicum in speech Language pathology p;214

٤٧. - Sapienze and Hicks , (2002) Voice disorder in p: 111

٤٨. Hedge and Davis (1995) Clinical methods and practicum in speech Language pathology p: 272

٤٩. - Sapienze and Hicks , (2002) Voice disorder in p: 315

٥٠. ينظر إبراهيم الزريقات، اضطرابات الكلام واللغة، ص ٢٨٤– ٢٨٥.

٥١. - Holland and Reinmuth (1982) Aphasia in adult p: 143

المصادر والمراجع:

أولاً- المراجع العربية:

١. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د. ت).

٢. ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت (د. ت) .

٣. الجاحظ، أبو عثمان عمر ابن حجر، (١٩٤٨م) البيان والتبيين، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

٤. الجوهري، الصحاح، المركز العربي للثقافة والعلوم (د. ت).

٥. الحمزاوي، حسناء، (١٩٨٤م) اللغة والإعاقة العقلية، المنطق العربية للتربية، تونس.

٦. حمزة، مختار، (١٩٦٤م) سيكولوجية المرض وذوي العاهات، دار المعارف المصرية، القاهرة.

٧. الخولي، وليم، (١٩٧٦م) الموسوعة المختصرة في علم النفس والمرض العقلي، دار المعارف، القاهرة.

٨. دسوقي، كمال، (١٩٧٩م) النمو التربوي للطفل والمراهق» دروس في علم النفس الارتقائي، دار النهضة العربية، بيروت.

٩. دي سوسير، فردينان، (١٩٨٤م) علم اللغة العام، بيت الموصل، العراق.

١٠. الزراد، فيصل، (١٩٩٠م) اللغة واضطرابات النطق والكلام، دار المريخ للنشر، السعودية.

١١. الزريقات، إبراهيم عبد الله) ٢٠٠٥م) اضطرابات الكلام واللغة التشخيص والعلاج، دار الفكر، الأردن.

١٢. زهران، حامد، (١٩٩٧م) الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة.

١٣. زهران، حامد، (١٩٩٧م) علم نفس النمو، عالم الكتب، القاهرة.

١٤. سبين، سرجيو) ١٩٩١م) التربية اللغوية للطفل، ترجمة فوزي عيسى، (بدون دار نشر ومكان نشر) .

١٥. السرطاوي، زيدان، دراسة مقارنة لمفهوم الذات بين التلاميذ العاديين والتلاميذ ذوي صعوبة التعلم، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، السعودية، أبحاث اليرموك المجلد الحادي عشر.

١٦. السيد، فؤاد البهي،) ١٩٧١م) علم النفس الإحصائي وقياس العقل البشري، دار الفكر العربي، القاهرة.

١٧. الشماع، صالح (١٩٩٢م) ارتقاء اللغة لدى الطفل من الميلاد حتى السادسة، دار المعارف، القاهرة.

١٨. طه، غادة، التمتمة كواحدة من أمراض الكلام وعلاقتها بنمط التنشئة الأسرية والتحصيل الدراسي.

١٩. عبد الرحمن، سعد (١٩٨٣ م) القياس النفسي، مكتبة الفلاح، القاهرة.

٢٠. عبيدات، وآخرون، (١٩٨٢م) البحث العلمي ومفهومه، أساليبه، وأدواته، مجدلاوي للنشر والتوزيع الأردن.

٢١. عدس، عبد الرحمن، (١٩٩٨م) علم النفس التربوي –نظرة معاصرة، العلوم العربية، عمان.

٢٢. عطية، نوال (١٩٧٤م) علم النفس اللغوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢٣. أبو علام، رجاء، (١٩٩٨م) مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية، دار النشر للجامعات.

٢٤. فهمي، مصطفى (١٩٧٦م) أمراض الكلام، دار مصر للطباعة، القاهرة.

٢٥. كامل، عبد الوهاب، (١٩٩١م) علم النفس الفسيولوجي، دار الكتب الجامعية الحديثة، القاهرة.

٢٦. مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوسيط، (د. ت) .

٢٧. مرسي، كمال، (١٩٧٨م) القلق وعلاقته بالشخصية في مرحلة المراهقة، دار النهضة العربية، القاهرة.

٢٨. مرسي، كمال (١٩٩٦م) مرجع في علم التخلف العقلي، دار القلم، الكويت.

٢٩. م، لادل، ماكدونالد (١٩٩٠م) التغلب على الفأفأة، ترجمة توفيق الأسدي، دار القلم، القاهرة.

ثانياً ـ المراجع الأجنبية:

1. *Hedge and Davis (1995) Clinical methods and practicum in speech Language pathology. San Diego; Singular Publishing Group, INC.*
2. *Holland and Reinmuth (1982) Aphasia in adult. In ;George H. Shames and Elisabeth H. Wiig (eds.) ,Human communication disorders; An Introduction. Columbus ; Charles E. Merrill Publishing.*
3. *Miller G. A (1990) Language and Communication, M, Gras Hill, hall Book, Co, INCU- S- A.*
4. *Perkins, W (1973) Replacement of stuttering with normal speech clinical procedures, journal of speech (1962- 1980)*
5. *Robins. R. H. General Linguistics.*
6. *Sapeinza and Hicks , (2002) Voice disorder. In; George H. Shames and Noma B. Anderson (eds.) , Human communication disorders; An introduction Boston ; Allyn and Bacon.*
7. *Van Riper, C. (1971) The nature of stuttering Englewood ,Printice Hall , Icn*
8. *Van Ripper, speech correction, An Introduction to Speech Pathology and Auditory, on Emerick , prentice Hall.*

النظرية التوليدية التحويلية وتطبيقاتها في النحو العربي

أ. أحمد المهدي المنصوري*
أ.د. أسهمان الصالح**

* طالب دكتوراة/ كلية الآداب/ جامعة حلب/ حلب/ الجمهورية العربية السورية.
** أستاذ/ كلية الآداب/ جامعة حلب/ حلب/ الجمهورية العربية السورية.

ملخص:

يتناول البحث بعض الجوانب التحويلية في النحو العربي، وهو دراسة تهدف إلى إظهار بعض أهم الجوانب التحويلية وتطبيقاتها في النحو العربي والربط بين الفكر اللغوي عند العرب، ونظريات البحث اللغوي الحديث، وإثراء اللغة بكثير من الآراء والنظريات والتطبيقات والكشف عن هذه الأسس والأفكار لهذه البحوث في اللغة العربية وأبحاثها التراثية.

Abstract:

This study deals with some aspects of transformation in Arabic grammar. It aims to demonstrate the applications of these transformations and to link between the Arab linguistic schools and the modern linguistic theories. The study enriches the Arab language research with a variety of opinions, theories, applications and previous studies in this field.

مقدمة:

مفهوم النظرية التحويلية والأسس التي ترتكز عليها:

ملخص هذه النظرية ينبني على أن هناك تركيبات أساسية تشترك فيها اللغات جميعاً، وأن وظيفة القواعد التحويلية في هذه النظرية تحويل تلك التراكيب الأساسية (Deep Structures) إلى تراكيب سطحية (Surface Structures) ، وهـي التراكيب المنطوقة فعلاً، ويسمعها السامع [١] ، وعملية «وصف العلاقة بين التركيب الباطني والتركيب الظاهري تسمّى تحويلاً "Transformation"، أو قانوناً تحويلياً "Transformation Rule"، والعلاقة بين التركيبين تشبه عملية كيمياوية يتم التعبير عنها بمعادلة أحد طرفيها المواد قبل تفاعلها "Input"، والطرف الآخر هو الناتج بعد التفاعل "Output" [٢] . «وبمعنى آخر فإنها القواعد التي تضفي على كل جملة تولدها تركيبين: أحدهما باطني أساسي، والآخر ظاهري سطحي، وتربط التركيبين بنظام خاص» [٣] .

يرفض تشومسكي «تحويل اللغة إلى مجرد تراكيب شكلية يسعى الوصفيون إلى تجريدها من المعنى ومن العقل في هذا الوصف السطحي الذي صوره دي سوسير» [٤] ، كما يرفض معاملة الإنسان «باعتباره آلة تتحرك حسب قوانين تحددها مواقف معينة»[٥]، فالإنسان في نظره «لا يختلف عن الحيوان بقدرته على التفكير والذكاء فحسب، ولكنه يفترق عنـه بقدرته على اللغة» [٦] ، وذلك أن الظاهرة اللغوية «كظاهرة عقلية لا يمكن تفسيرها بالفعل وردّه كما كان يعتقد سابقاً، وإنّما بمحاولة دراسة القابلية اللغوية لدى الإنسان، وإنّه لا يمكن الوصول إلى ذلك إلا إذا توسّع الدرس اللغوي فشمل إلى جانب الظواهر اللغوية أو التراكيب السطحية اللغوية، التراكيب العميقة التي تطرأ على هذه التراكيب قبل أن تصبح ظاهرة» [٧] ، فتشومسكي يرفض «النظرة الآلية إلى اللغة من حيث كونها عادة كلامية قائمة من خلال المسيرات والاستجابات» [٧] ، ويرى أن الطفل يكتسب لغة البيئة التي ينشأ فيها اعتمادا على مقدرته الفطرية على اكتساب اللغة، تلك المقدرة التي يطلق عليها مصطلح الكفاءة اللغوية أو القدرة الإبداعية [٨] .

الكفاية اللغوية والأداء الكلامي:

يرى تشومسكي أن اللغة الإنسانية هي خاصية إنسانية ذاتية تميزه عن الحيوان؛ ولكن قد يحاول الحيوان إصدار بعض الأصوات أو الصرخات، لكنها لا تتخطى كونها؛ في أفضل الأحوال نتيجة طارئة لسلوكه [٩] .

إذاً فاللغة هي ميزة إنسانية، ويستطيع كل إنسان إنتاج عدد غير متناهٍ من جمل لغة بيئته؛ حتى وإن لم يسبق له سماعها من قبل؛ وهذه المقدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في إطار النظرية التوليدية التحويلية تعرف بـ (الكفاية اللغوية) (١٠).

هذا بخصوص الكفاية اللغوية، أمّا (الأداء الكلامي) : فهو الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معيّن. وفي الأداء الكلامي يعود متكلم اللغة بصورة طبيعية إلى القواعد الكامنة ضمن كفايته اللغوية (١١) وفي هذا النطاق يجب التنويه بمصطلحين أساسيين يعدان من الركائز التي تعتمد عليها نظرية تشومسكي – التوليدية التحويلية – وهما البنية السطحية والبنية العميقة، وإنّما جاء ذكرهما لأنهما يعتمدان أساساً على الكفاية اللغوية والأداء الكلامي. والمقصود بالبنية العميقة أو التركيب الأساسي أو الباطني عند تشومسكي: هو المعنى الكامن في نفس المتكلم بلغته الأم ومقياسه المقدرة أو الكفاية اللغوية (١٢).

أمّا البنية السطحية أو التركيب الظاهري، فهي ما ينطقه الإنسان فعلاً (١٣) ويمثلها الأداء الفعلي للكلام (١٤).

ويمثل المصطلحان اللذان ترتكز عليهما البنية العميقة والبنية السطحية، وهما الأداء والكفاءة، حجر الزاوية في النظرية اللغوية عند تشومسكي. فالأداء أو السطح يعكس الكفاءة، أي يعكس ما يجري في العمق من عمليات، ومعنى ذلك أنّ اللغة التي تنطقها فعلاً، إنما تكمن تحتها عملياتٍ عقلية عميقة، تختفي وراء الوعي، بل وراء الوعي الباطن أحياناً؛ ودراسة «الأداء»، أي دراسة «بنية السطح» تقدم التفسير الصوتي للغة؛ أما دراسة «الكفاءة» أي: «البنية العميقة» فتقدم التفسير الدلالي لها (١٥).

وخلاصة القول إن هناك شقين للغة عند التحويليين:

الأول: هو المظهر الخارجي لها؛ أي الكلام المنطوق به فعلاً؛ ولهذا المظهر أثر صوتي يعتمد على الأداء، ويجب أن يرد إلى التركيب الباطني؛ وهو الشق الثاني عندهم؛ ويتمثل في المقدرة أو الكفاءة في الإنسان التي تجعله يستوعب القواعد أو الأسس التي ينبني عليها الكلام (١٦) فتشومسكي يرفض الوقوف عند الوقائع اللغوية كما يقدمها البحث الحقلي عند الوصفيين في أشكالها الفعلية، وينص على وجود جانبين يجب الاهتمام بهما معاً لفهم اللغات الإنسانية هما: الأداء اللغوي الفعلي (Actual Linguistic Performance) ويمثل ما ينطقه الإنسان فعلاً أي البنية السطحية للكلام، والكفاءة التحتية (Underlying Competence) وتمثل البنية العميقة للكلام (١٧) فاللغة المنطوقة تكمن تحتها عمليات عقلية تختفي وراء الوعي الباطن أحياناً.

نظرية تشومسكي والتراث العربي:

من المسائل الملحة والقضايا المهمة الربط بين الفكر اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديثة، التي تطرح نفسها على أذهان العلماء والباحثين ولا سيما بعد ظهور علم اللغة الحديث، علماً مستقلاً، له كيانه المستقل بين بقية العلوم الأخرى.

ويدخل في هذا الإطار الربط بين جهود علماء العرب القدامى في دراسة النحو العربي ونظرية تشومسكي– التوليدية التحويلية – وإعطاء صورة عن مدى ترابط التراث اللغوي القديم والبحث اللغوي الحديث، ومعرفة الجوانب التحويلية في النحو العربي وسبق العرب في ذلك.

إن المبادئ التي ينادي بها التحويليون، لا تختلف إجمالاً مع ما جاء به نحويو العربية، فالنحو العربي يلتقي مع النظرية التوليدية والتحويلية في عدة جوانب، أولها صدور كل منهما "عن أساس عقلي" (١٨) ، وتشومسكي يؤكد أن اللغة ملكة فطرية، وهي وحدة من وحدات العقل، وهو يتخذ من منهج ديكارت العقلاني أساساً له في فهم وتحليل الظاهرة اللغوية (١٩) .

ومن أهم الجوانب التي يلتقي فيها التحويليون مع نحاة العربية:

١ـ قضية الأصالة والفرعية:

وهي من أهم القضايا في النحو العربي، فذكروا عدة أصول، وجعلوا ما يقابلها فروعاً "فقرروا أن المصدر أصل المشتقات، وأنّ النكرة أصل والمعرفة فرع، وأن المفرد أصل للجمع، وأن المذكر أصل للمؤنث، وأن التصغير والتكبير يردان الأشياء إلى أصولها" (٢٠) ، وتعد الأصلية أو ما يعرف بالتركيب الباطن، والفرعية أو ما يعرف بالتركيب السطحي محور النظرية عند التحويليين (٢١) .

٢ـ قضية العامل:

يعدُّ العامل حجر الزاوية في النحو العربي (٢٢) ، فقد نشأت هذه الفكرة نشأةً لغوية ابتداءً من التأثر والتأثير والتفاعل بين الأصوات والحروف، وانتهاءً بالمؤثرات الفاعلة في تغيير أواخر الكلمات داخل التراكيب المختلفة (٢٣) ، وقد حظيت هذه القضية باهتمام بالغ من اللغويين المحدثين أيضاً ومنهم (تشومسكي) ، الذي تنطلق نظرية ربط العامل عنده من منطلقين أساسيين هما: الأثر، والمضمر، ولعل تشومسكي على هذين تحتاج إلى إعادة

صياغة العنصرين والتفاعل بينهما هو الذي دفعه إلى أن يجعل منهما قاعدة كلية يفترض فيها أن العامل في المقول هو الفعل، والعامل في الفاعل هو ما يسمى «الصرفة» التي تتضمن صفات التطابق والزمن والجهة (٢٤).

ويرى تشومسكي أن نظرية العامل والربط السياقي تمثل ذروة ما توصلت إليه النظرية من اكتمال، هذه النظرية التي بذل قصارى جهده من أجل أن تكون نظرية لغوية متماسكة. كما أن خاصية التحويل عند تشومسكي وأنصاره تتشابه في كثير من جوانبها مع ما نجده في النحو العربي من قواعد الحذف، والإحلال، والتوسع، والاختصار، والزيادة، والترتيب (٢٥).

إن المتفحص والمدقق في الأسس التي اعتمدت عليها المدرسة التحويلية، والقواعد النحوية التي أرساها علماؤنا العرب القدامى يجد أن النحو العربي لم يكن غافلاً أو بعيداً عن هذه الأسس والأفكار، ومن ذلك مثلاً أن أحد أعلام العربية العلامة (عبد القاهر الجرجاني)، قد سبق تشومسكي إلى تحديد الفروق الدقيقة بين العميق وغير العميق من عناصر الجملة، حيث فرّق بين النظم والترتيب والبناء والتعليق، فجعل النظم لمعان في النفس، وهو تماماً البنية العميقة عند تشومسكي، أما البناء فهو البنية السطحية الحاصلة بعد الترتيب بواسطة الكلمات، كما أنّ التعليق هو الجانب الدلالي من هذه الكلمات التي في السياق (٢٦)، كذلك لم تخف على عبد القاهر الجرجاني القدرة اللغوية المتمثلة في الكفاءة الذاتية الكامنة التي يمتلكها كل متكلم أو مستمع جيد للغة التي من شأنها أن تسمح لصاحبها بتوليد عبارات أو جمل لا نهائية، كما حسم عبد القاهر الجرجاني قضية ربط النحو بالدلالة، وبيّن أهمية هذا الربط وضرورة اعتماد المكوّن التركيبي على المكوّن الدلالي، هذه العلاقة التي تأخرت النظرية التوليدية التحويلية في إدراكها ومعرفة أهميتها إلى أن ظهر كتاب تشومسكي الثاني «مظاهر النظرية النحوية» (٢٧).

وخلاصة القول، فإن مفهوم النحو عند تشومسكي والجرجاني ليس مجرد وسيلة اتصال تستعين به اللغة في وظيفتها الأساسية، وإنما يأخذ شكلاً عقلياً، وهذا الشكل العقلي هو الذي سيطر على فكريهما، فأدى بهما إلى اعتماد النحو التقليدي أساساً لإدراك قيمة الصياغة الحقيقية، والإمكانات التركيبية التي يتيحها النحو، وهذه الإمكانات التركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية (٢٨)، وهما يعتمدان مستويات الأداء في البناء السطحي والبناء الداخلي (٢٩)، ونصوص الجرجاني التي تدل على ذلك كثيرة منها: «ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك» (٣٠).

كما أنهما ينظران إلى المعايير المجردة في اللغة من خلال الفرد الذي يتعامل بها في شكل تعبير خلاق، فالقواعد اللغوية ترجع في حقيقتها إلى العقل الداخلي والمنطق عند تشومسكي، وإلى الكلام النفسي عند الجرجاني، ولكن فهم تشومسكي يرجع إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية، في حين يرجع فهم الجرجاني إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان في الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية [٣١].

إنَّ سَبْقَ عبد القاهر الجرجاني في الأمور التي ذُكِرت وغيرها كثير، وقد فعل مثله وأكثر علماء كثر، منهم سبيويه ومن قبله الخليل، وغيرهم من علماء العربية الذين أفاضوا القول في هذه القضايا وغيرها.

وممَّا أحب أن أنوه إليه أنَّني عند قراءة كتاب (منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث) للدكتور عليِ زوين شدَّ انتباهي قوله: ((من الضروري الإشارة إلى أنَّ تشومسكي قد درس العبرية القديمة بإتقان وكان يعتبر من المبرّزين فيها، وربَّما درس أصول النحو العربي عن طريق المترجمات العبرية في الأندلس وهي مترجمات نقلت قواعد النحو العربي وطبَّقته على العبرية)) [٣٢]، ومن هنا يمكن أن نفترض تأثر تشومسكي والمدرسة التحويلية بالدراسات اللغوية العربية القديمة.

الجوانب التحويلية في النحو العربي:

قبل ذكر الجوانب التحويلية في النحو العربي، يجب التعريج على هذه العمليات، كما جاء بها «تشومسكي» ومن ثَمَّ إثبات وجودها في النحو العربي، **وقد حصر بعض العلماء هذه العمليات التحويلية بالألفاظ الآتية** [٣٣]:

- **الحذف (deletion) :** مثلاً أ+ب ز+ب. في العملية تحول أ+ب فقط، أي أن (أ) حذفت.
- **التعويض (replacement) :** مثلاً أ ب. هنا استبدلنا رمزاً هو أ برمز آخر هو ب.
- **التمدد أو التوسع (expansion) :** مثلاً أ ب+ج هنا تمددت أ وأصبحت رمزين هما ب+ ج.
- **الإضافة أو الزيادة (addition) :** مثلاً أ أ+ب. هنا بقيت أ على حالها في الطرف الأيمن، والطرف الأيسر، ولكن أضفنا إليها ب.
- **إعادة الترتيب أو التبادل (permutation) :** مثلاً أ+ب ب+أ هنا لم يحذف شيء، ولم يضف شيء، بل انعكس الترتيب فقط.

أما أنواع هذه العمليات في النحو التحويلي فهي كالآتي:

♦ **قانون إجباري (obligatory rule)** : وإذا كان القانون إجبارياً، فإنه لابد من تطبيقه على كل جملة في اللغة؛ لتصبح جملة صحيحة نحوياً [٣٤]، وهو ما يعادل ما يعرف في النحو العربي بـ (الواجب) .

♦ **قانون اختياري (optional rule)** : وإذا كان القانون اختيارياً فهذا يعني أنه يجوز تطبيقه جوازاً [٣٥]. وهو يعادل ما يعرف في النحو العربي بـ (الجائز) . لقد نبهنا فيما سبق على القواعد التحويلية، وأنواعها، التي جاء بها تشومسكى. وطريقة «النحو التحويلي» التي بها تشومسكى تتبع عدداً من «العمليات النحوية» التي تشبه شبهاً غير بعيد كثيراً مما جاء في النحو العربي [٣٦] ، الذي سنحاول من خلاله تطبيق هذه (العمليات النحوية) على النحو العربي من خلال شرح ابن عقيل مع الاستعانة ببعض كتب النحو الأخرى والبلاغة، في محاولة لإثبات وجود هذه العمليات في النحو العربي، **وأهم هذه العمليات ما يأتي**:

▪ **أولاً– الحذف:**

الحذف فن عظيم من فنون القول، ومسلك دقيق في التعبير، وتأدية المعنى ترى به الترك أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، ولكن هذا الفنّ العظيم لا بّد له من شرط، وهو أن تبقى في الكلام قرينة تدل على المحذوف وذلك حتى لا يصبح البيان ضرباً من التعمية والغموض [٣٧] ، **وينقسم الحذف إلى أقسام هي:**

أ. حذف حرف: ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**قَالُواْ تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ**﴾– سورة يوسف، الآية ٨٥، حيث حذف النافي (لا) ولا يحذف النافي معها قياساً إلا في القسم، وقد يحذف شذوذاً دون القسم [٣٨] .

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– ، أي البينة العميقة للجملة (لا تفتؤ أنت) ثم أصبحت بعد تطبيق قانون (الحذف) إلى (تفتؤ) . وهي البينة السطحية للجملة، وهو حذف اختياري أي (جائز) .

ومن ذلك أيضاً حذف همزة الاستفهام، يعني همزة التسوية، الهمزة المغنية عن أي، وذلك عند أمن اللبس، وتبقى (أم المعادلة) كما كانت، والهمزة موجودة، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

لعمرك ما أدري وإن كنت دارياً... بسبع رمين الحجر أم بثمان [٣٩]

وأصل الكلام: (أبسبع) ، أصبح بعد عملية الحذف الاختياري (بسبع) [٤٠] .

وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة على الحذف الاختياري (الجائز) ، وسنذكر الآن بعض الأمثلة على الحذف الإجباري (الواجب) ، من ذلك قوله تعالى: ﴿**وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ وَأَنتَ فِيهِمْ**﴾ سورة الأنفال، الآية ٣٣، حيث أضمرت (أنْ) وجوباً، لوقوعها بعد لام الجر، وقد سبقتها (كان المنفية) [٤١].

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (.... لأن يعذب **الله** الكافرين....) ، فأصبحت الجملة بعد حذف (أنْ) حذفا إجباريا، وبعد الحذف الاختياري للفاعل (**الله**) ، وحذف المفعول به (الكافرين) والتعويض عنه تحولت إلى (... ليعذبهم...) . وكذلك قول أحد الشعراء– لم ينسب البيت لقائل– حيث يقول:

لأستسهلن الصعب أو أدرك المنى... فما انقادت الآمال إلا لصابر [٤٢]

حيث حذفت (أن) ، أو كما يقول ابن عقيل (أضمرت) وجوباً بعد (أو) المقدرة بـ (حتّى) [٤٣] ، وأصل الكلام (حتى أنْ أدرك أنا) ، فأصبحت الجملة بعد الحذف الإجباري لـ (أنْ) ، والحذف الاختياري للفاعل (أنا) ، وحذف (حتى) والتعويض عنها بـ (أو) أصبحت (أو أدركَ) .

ب. حذف اسم: من ذلك حذف المسند (الخبر) ، وذلك نحو قول عمرو بن امرئ القيس:

نحن بما عندنا، وأنت بما... عندك راضٍ، والرأي مختلف [٤٤]

وأصل الكلام (نحن راضون بما هو موجود عندنا...) حيث حذف الخبر (راضون) احترازاً من العبث، وقصداً للاختصار مع ضيق المقام، وهو حذف اختياري، وكذلك حذف (موجود) حذفاً اختيارياً، وبذا أصبحت الجملة (نحن بما عندنا..) .

ومما ورد في الحذف أيضاً حذف (المسند إليه) ، ومن حذف المبتدأ قوله تعالى: ﴿**مَنْ عَمِلَ صَالِحاً فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاء فَعَلَيْهَا**﴾ – سورة الجاثية، الآية ١٥.

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (إذا عمل الإنسان عملاً صالحاً فعمله لنفسه) ، حيث تحولت الجملة بعد الحذف الاختياري (الجائز) للمبتدأ (عمله) ، والفاعل (إنسان) ، والمفعول به (عملاً) إلى (من عمل صالحاً فلنفسه) وكذلك حدث في الجزء الثاني من الآية وهو (ومن أساء فعليها) ومن الحذف الاختياري أيضاً، حذف المضاف، والمضاف إليه، والصفة وما إلى ذلك [٤٥].

أما الحذف الإجباري (الواجب) فمثاله حذف الخبر، وذلك نحو قول الشاعر عمرو ابن العاص في قوله:

أتطمع فينا من أراق دماءنا.... ولولاك لم يعرض لأحسابنا حسن [٤٦]

وأصل الكلام: ولولاك موجود، حيث حذف، الخبر (موجود) وجوباً، لوقوعه بعد (لولا).

ت. حذف الفعل: ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**إِذَا السَّمَاء انشَقَّتْ**﴾– سورة الانشقاق، الآية [٤٧].

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– أي البنية العميقة للجملة (إذا انشقت السماء انشقت) حيث حذف الفعل (انشقت) وجوباً، وبقي الاسم الذي بعده مرفوعاً بفعل محذوف وجوباً يفسره ما بعده، وحذف وجوباً لوقوعه بعد إذا الشرطية [٤٨]، وأما الحذف الاختياري فمن أمثلته قوله تعالى: ﴿**وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ**﴾ سورة الزمر، آية ٢٥.

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (ليقولن خلقهن **الله**) حيث حُذف الفعل (خلقهنّ) جوازاً، لدلالة السياق عليه [٤٩]. وقد ذكر الفعل في قوله: ﴿**وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ الْعَزِيزُ الْعَلِيمُ**﴾ سورة الزخرف، آية ٩. ومنه أيضاً قول المتنبي:

أتى الزمان بنوه في شيبته.... فسرّهم، وأتيناه على هرم [٥٠]

وأصل الكلام (وأتيناه على هرم فساءنا)، حيث حذف الفعل (ساءنا) جوازاً، للإيجاز.

ث. حذف متعلق الفعل: ومنه قوله تعالى: ﴿**لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ**﴾ سورة الأنبياء آية ٢٣. وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (وهم يسألون عما يفعلون) فحذف متعلّق الفعل، إيجازاً.

ج. حذف جملة: ومنه قوله تعالى: ﴿**وَالنَّازِعَاتِ غَرْقاً** (١) **وَالنَّاشِطَاتِ نَشْطاً** (٢) **وَالسَّابِحَاتِ سَبْحاً** (٣) **فَالسَّابِقَاتِ سَبْقاً** (٤) **فَالْمُدَبِّرَاتِ أَمْراً** (٥) **يَوْمَ تَرْجُفُ الرَّاجِفَةُ** (٦) **تَتْبَعُهَا الرَّادِفَةُ** (٧)﴾، سورة النازعات، آية ١– ٧.

حيث حذفت جملة جواب القسم، وتقديرها «لتبعثن ثم لتنبؤن»، والدليل على ذلك ما أتى من ذكر يوم القيامة في قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَرْجُفُ الرَّاجِفَةُ** (٦) **تَتْبَعُهَا الرَّادِفَةُ** (٧)﴾، وكذلك إلى آخر السورة.

ح. حذف غير جملة: ومنه قوله تعالى: ﴿**أَنَا أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ** (٤٥) **يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ**﴾، سورة يوسف، آية ٤٥ – ٤٦.

وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (فأرسلوه إلى يوسف الصديق، فأتاه، فقال له يوسف أيُّها الصديق). إلى غير ذلك من أمثلة الحذف التي وردت في العربية، وهي من الكثرة، بحيث إنها لا تحصى، وإنما جئنا هنا ببعض الأدلة على وجودها في العربية.

ومن أمثلة التعويض في العربية، ما جاء في (نائب الفاعل) ، حيث يحذف الفاعل، ويحل المفعول به مكانه، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿**خُلِقَ الْإِنسَانُ مِنْ عَجَلٍ**﴾، سورة الأنبياء، آية ٣٧.

وأصل الكلام– في غير كلام الله– أي البنية العميقة للجملة ﴿**خَلَقَ الله الْإِنسَانَ مِنْ عَجَلٍ**﴾ حيث حذف الفاعل لفظ الجلالة (الله) جوازاً وعوّض عنه بالمفعول به (الإنسان) ، فأصبحت الجملة كما في الآية.

ومنه أيضاً قوله تعالى: ﴿**فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ**﴾، سورة الشعراء، آية ٩٤. حيث حذف الفاعل هنا، وذلك عند بنائه للمجهول، وعُوِّض عنه بالمفعول به، المدلول عليه بـ (واو الجماعة) .

وكذلك يحذف الفعل في العربية، ويُعوّض عنه بأحد المشتقات العاملة، كـ(اسم الفاعل، اسم المفعول، المصدر، الصفة المشبهة، صيغة المبالغة) ، ومن أمثلة ذلك في (اسم الفاعل) قول عمر بن أبي ربيعة الخوارزمي:

وَكَمْ مالئٍ عينيه من شيءٍ غيره.... إذا راحَ نحو الجمرة البيض كالدمي (٥١)

والبنية العميقة للجملة (وكم شخص ملأ عينيه) وبعد تطبيق قانونَي (التعويض، والحذف مرتين) أصبح الكلام كما في بيت الشعر.

▪ ثانياً– التمدد أو التوسع:

ونعني بالتمدد أو التوسع في العربية، أنه بدلاً من أن يكون المبتدأ والخبر، أو الفاعل... الخ مفرداً، يأتي جملة أو مصدراً مؤولاً، أي يحدث فيه توسع وتمدد، فبدلاً من أن تقول مثلاً: علمت قيامك، تقول: علمتُ أنك قائم، فأنت بذلك تمدِّدُ وتوسع في الكلام. ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿**قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ**﴾ ، سورة الجن، آية ١. فأصل الكلام في غير كلام الله– أي البنية العميقة (... استماع نفر من الجن) ولكن بعد تطبيق (قانون التمدد) ، تمدّد نائب الفاعل (استماع) إلى جملة، وذلك على نحو ما جاء في الآية، وهي البنية السطحية للجملة.

ومن أمثلة التمدّد في العربية كذلك قوله تعالى: ﴿**أَوَلَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنزَلْنَا**﴾، سورة العنكبوت، آية ٥١، والبنية العميقة للجملة هي (... إنزالنا) ، ولكن بعد تطبيق قانون التوسع، تمدّد الفاعل (إنزالنا) ، ليتحول من مفرد إلى جملة، وهي (أنّا أنزلنا) تمثل البنية السطحية.

ومن ذلك أيضاً تمدّد المبتدأ نحو قوله تعالى: ﴿**وَأَن تَصُومُواْ خَيْرٌ لَّكُمْ**﴾، سورة البقرة، آية ١٨٤، وأصل الكلام– في غير كلام الله– (الصيام خير لكم) ، ولكن بعد تطبيق قانون التمدّد أو التوسع، تمدّد المبتدأ من مفرد إلى جملة.

ومن أمثلة تمدّد المبتدأ كذلك قوله تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الْأَرْضَ﴾، سورة فصلت، آية ٤١، والبنية العميقة هي (رؤيتك الأرض من آياته) ، ولكن بعد تطبيق قانون التمدّد على المبتدأ وبعد تطبيق قانون إعادة الترتيب كذلك، تحولت الجملة إلى البنية السطحية لها، كما هو موجودة في الآية.

ونظير ذلك في كلام العرب قول العباس بن مرادس:

وقال نبيُّ المسلمين: تقدموا .... وأحبب إلينا أن تكون المقدّما [٥٢]

فالبنية العميقة لجملة (أحبب إلينا أن تكون المقدّما) هي (أحبب بكونك المقدم إلينا) ولكن بعد تطبيق قانون التمدّد على فاعل فعل التعجب (أحبب) ، وقانون الحذف الاختياري لحرف الجر الزائد (ب) ، وقانون إعادة الترتيب، أصبحت الجملة على ما هي عليه في البيت الشعري، التي تمثّل البنية السطحية للجملة، ومن ذلك أيضاً قول الشاعر:

ولو سُئِلَ الناس التراب لأوشكوا.... إذا قيل هاتوا– أن يملوا ويمنعوا [٥٣]

فالبنية العميقة لجملة (لأوشكوا أن يملوا) هي (لأوشكوا الملل) ، ولكن بعد تطبيق قانون التوسع على خبر (أوشك) ، تمدّد ليتحول الكلام إلى بنيته السطحية. إلى غير ذلك من الأمثلة العديدة. ولكن يجب التنويه بأنّ هذه الأمثلة التي أوردناها للتمدد، أو التوسع، كان تطبيق القانون فيها جميعها (اختيارياً) وليس (إجبارياً) .

- **ثالثاً– الزيادة أو الإقحام:**

تأتي الزيادة أو الإقحام في العربية، لغرض التأكيد، ويكون ذلك، إما بالتأكيد اللفظي، الذي يكون بإعادة المؤكد بلفظه، سواءً أكان فعلاً، أم اسماً، أم حرفاً، أم اسم فعل، أم جملة فعلية، أم جملة اسمية، أم مصدراً نائباً عن فعله أم مرادفه، أم ضميراً منفصلاً، أو يكون عن طريق التوكيد بالحروف الزائدة، التي تفيد تقوية المعنى المراد توكيده [٥٤]، وعلامة زيادة هذه الحروف، أن تحذف فلا يحدث تأثير في المعنى، من الناحية اللغوية [٥٥].

وأمثلة الزيادة عن طريق إعادة لفظ المؤكد، قول الشاعر– لم ينسبه النحاة لقائل– :

فأينَ إلى أينَ النجاةُ بِبَغْلتي.... أتاك أتاك اللاحقون احبسِ احبس [٥٦]

حيث زيد في الشطر الثاني من البيت، الفعل (أتاك) ، وكذلك (احبس) ، لغرض التوكيد [٥٧] ، وأصل الكلام، أي البنية العميقة (أتى اللاحقون البغلة احبس أنت) ، وبعد تطبيق قانون الحذف، وإعادة الترتيب، والزيادة أو الإقحام، تحوّل إلى البنية السطحية، كما هي موجودة في البيت.

ومنه أيضاً قوله تعالى: ﴿كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكّاً دَكّاً﴾ ، سورة الفجر آية ٢١، حيث تكرر المصدر (دكاً) ؛ لغرض التوكيد.

ومنه قوله تعالى: ﴿**هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ**﴾ سورة المؤمنون، آية ٣٦، حيث تكرر اسم الفعل (هيهات) مرتين؛ وهذه الزيادة أيضاً الغرض منها التوكيد.

ومن الزيادة أو الإقحام أيضاً: زيادة جملة كاملة؛ لغرض التوكيد، من ذلك قوله تعالى: ﴿**وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ (١٧) ثُمَّ مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ**﴾، سورة الانفطار، الآيتان ١٧– ١٨، ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿**كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ (٣) ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**﴾ ، سورة التكاثر، الآيتان ٤– ٥ وكما تكون الزيادة بإعادة لفظ المؤكد ذاته، فقد تكون بإعادة مرادفه أيضا، ومنه قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفاً**﴾ سورة الأعراف، الآية ١٥٠، حيث كانت الزيادة في الآية ليس بتكرار لفظ غضبان. وإنما بمرادفٍ له وهو «أسفاً».

وكذلك تكون الزيادة بالضمير المنفصل نحو قوله تعالى: ﴿**اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ**﴾ سورة البقرة، الآية ٣٥، فالضمير (أنت) في الآية، ليس فاعلاً؛ لأن فاعل فعل الأمر مستتر وجوباً، لذا فالضمير هنا زائد؛ لغرض التوكيد.

- **رابعاً– إعادة الترتيب (التقديم والتأخير)** :

يعدّ أسلوب التقديم والتأخير– بعامة– سمة أسلوبية لها عظيم الأثر في روعة الأسلوب وإبرازه في صورة حكيمة [٥٨] ، وهو من الأساليب المهمة في اللغة العربية، وقد ورد في القرآن الكريم بكثرة، كما اهتم البلاغيون القدماء بهذا الموضوع، فأضافوا إلى بحث النحاة معالم جديدة، أزدان بها هذا الأسلوب.

ومن المعروف أن النظام الأساس للجملة الاسمية، هو المبتدأ، يليه الخبر، وفي الجملة الفعلية، يردُ الفعل، ثم الفاعل، ثم المفعول به إذا كان الفعل متعدياً، ثم تأتي الفضلات بعد ذلك، غير أنه قد تعنّ للمتكلم أحوال يرى فيها تقديم بعض الكلام، وتأخير بعضه، فإذا ما وجدنا شيئاً مقدماً خارجاً عن هذا التأليف، أدركنا أن هذا التقديم لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً به غرض، **ومن مواضع التقديم ما يأتي**:

- **في الجملة الاسمية**:

١. **تقديم الخبر وجوباً (إجبارياً)** : ومن حالات تقديم الخبر وجوباً، أن يشتمل المبتدأ على ضمير يعود على شيء في الخبر [٥٩] ومن ذلك قول الشاعر نصيب بن رباح الأكبر:

أهابك إجلالاً، وما بك قدرةٌ... عليَّ لكن ملء عينٍ حبيبها [٦٠]

وأصل الكلام؛ أي البينة العميقة (ولكن حبيب عينٍ ملء عين) وبعد تطبيق قانون إعادة الترتيب تصبح الجملة (ولكن ملء عين حبيب عين) وبعد تطبيق التقلص تصبح الجملة؛ أي البينة السطحية لها (ولكن ملء عين حبيبها) .

وقد تقدم الخبر، لغرض الاختصاص ومنه قوله تعالى: ﴿**إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ**﴾ سورة الغاشية، الآيتان ٢٥ – ٢٦. وأصل الكلام– في غير كلام **الله**– (إن إيابهم إلينا، ثم إن حسابهم علينا) وبعد تطبيق قانون إعادة الترتيب، أصبح الكلام على ما هو عليه في الآية.

وكذلك يتقدم الخبر (إجبارياً) إذا كان المبتدأ نكره، ليس لها مسوغ، والخبر ظرف أو جار ومجرور (٦١) ، ومنه قوله تعالى: ﴿**فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللّهُ مَرَضاً**﴾ سورة البقرة، الآية ١٠، وكذلك قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**﴾ سورة البقرة، الآية ٣٦، وكذلك الحال حين يتقدم الخبر وجوباً، إذا كان المبتدأ محصوراً، نحو (مالنا إلا اتباع أحمد) (٦٢) .

وهذا وقد زخرت كتب البلاغة بأمثلة كثيرة على تقديم الخبر على المبتدأ، ولكن تناول البلاغيين للموضوع، يختلف عن طريقة تناول النحاة له، ومن الأمثلة الواردة في كتب البلاغة قول الشاعر:

ثلاثة يذهبن عن القلب الشجن... الخضرةُ والماءُ والوجهُ الحسن (٦٣) .

وأصل الكلام: (الخضرة والماء والوجه الحسن ثلاثة يذهبن...) ولكن قدم الخبر هنا؛ لغرض التشويق إلى المتأخر (٦٤) .

٢. **تقديم الخبر جوازاً (اختيارياً)** : يتقدم الخبر على المبتدأ جوازاً إذا لم يكن هناك ما يوجب تقديمه (وجوباً) وذلك عند أمن اللبس، ومن ذلك قول حسان بن ثابت:

قد ثكلت أمه من كنت واحدة... وبات منتشياً في برثن الأسد (٦٥) .

أصل الكلام: (من كنت واحدة قد ثكلت أمه) بعد تطبيق قانون إعادة الترتيب الاختياري، أصبحت الجملة على ما هي عليه في البيت، أي (البنية السطحية) .

ومنه أيضاً قول الفرزدق:

إلى ملكٍ ما أمَّه من محاربٍ... أبوهُ ولا كانت كليب تصاهرهُ (٦٦)

وأصل الكلام (... أبوه ما أمه من محارب...) ، وبعد تطبيق قانون إعادة الترتيب أصبح الكلام (... ما أمه من محارب أبوه) .

♦ **بخصوص الجملة الفعلية:**

١. **تقديم المفعول به على الفعل**: يتقدم المفعول به على الفعل في العربية، جوازاً، ووجوباً.

- أولاً: تقديمه وجوباً: يجب تقديم المفعول على الفعل العامل، إذا كان المفعول به اسم شرط، أو اسم استفهام، أو ضميرا منفصلاً، لو تأخر لزم اتصاله، أو أن يكون العامل في المفعول به واقعاً في جواب (أمّا) [٦٧].

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفعل قوله تعالى: ﴿**إِيَّاكَ نَعْبُدُ**﴾ سورة الفاتحة، الآية ٥. والبنية العميقة للجملة– في غير كلام الله– (نعبد نحن الله) ، وبعد تطبيق قوانين الحذف، وإعادة الترتيب، والتعويض، تحولت إلى البنية السطحية (إياك نعبد) .

وقد قدم المفعول به في الآية، لأنّه ضمير متصل لو تقدم لوجب اتصاله، إذ تصير الجملة وقتها (نعبدك) [٦٨] ، ولكن أليس المهم التركيز على الفرق بين الجملتين (إياك نعبد) و (نعبدك) ؟ .

ومن التقديم والتأخير أيضاً قوله تعالى: ﴿**فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (٩) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ**﴾ سورة الضحى، الآيتان ٩– ١٠.

والبينة العميقة– في غير كلام الله– (لا تقهر أنت اليتيم، ولا تنهر أنت السائل) ، وبعد تطبيق قانوني (الحذف، وإعادة الترتيب) ، أصبح الكلام على ما هو في الآية، وهو البينة السطحية.

وقد قدم المفعول به في الآية، لأنه واقع في جواب (أمّا) [٦٩].

٢. ٢. **تقديم المفعول على الفعل جوازاً**: وذلك نحو قولنا: عمراً ضرب زيدٌ [٧٠] ، فأصل الكلام (ضرب زيد عمراً) ، وبعد تطبيق قانون إعادة الترتيب ، أصبحت الجملة عمراً ضرب زيد، وذلك نحو خاف ربَّه عمرٌ [٧١] ، وأصل الكلام (خاف عمر ربَّ عمر) ولكن بعد تطبيق قوانين (إعادة الترتيب، والحذف، والتعويض) ، تحول الكلام إلى البينة السطحية (خاف ربَّه عمر) .

ومن ذلك أيضاً قول الأعشى ميمون:

كناطحٍ صخرةً يوماً ليُوهِنَها.... فلم يضرها وأوهن قرنَه الوعلُ [٧٢]

وأصل الكلام (أوهن الوعل قرن الوعل) ، وبعد إعادة الترتيب والحذف، والتعويض، أصبحت الجملة (أوهن قرنه الوعل) وهي البينة السطحية.

فيما سبق حاولنا تبيان أهم الظواهر التحويلية في النحو العربي والربط بين الفكر اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديثة التي تطرح نفسها على أذهان العلماء والباحثين على حدٍ سواء.

ومن خلال البحث تبين أنّ نظرية النحو التحويلي لا تعد نظرية متكاملة، بمعنى أننا لا نستطيع أن نطبقها تطبيقاً كاملاً في درسنا النحوي، بكل ما يحتويه من معطيات أو معلومات نحوية، ولا نستطيع أن نتخذها خطاً واضحاً، ندرس على أساسه الأبواب النحوية التقليدية. ومن العقبات أمام تطبيق هذه النظرية على النحو العربي؛ خاصية الإعراب، من رفع، ونصب، وجرّ، وكذلك البناء من ضم وكسرٍ، وفتحٍ ، وسكون لأن كل الحركات لا وجود لها في النحو التحويلي بمرحلتيه: التركيب الأساسي والتركيب السطحي، غير أن النحو التوليدي التحويلي كان كافياً لإحياء أسلوبية الانحراف.

الهوامش:

١. ياقوت، أحمد سليمان، ١٩٩٢م، في علم اللغة التقابلي، ص: ٢٧.
٢. الخولي، محمد، ١٩٨١م، قواعد تحويلية للغة العربية، ص: ٢٢.
٣. ياقوت، أحمد سليمان، ١٩٩٢م، في علم اللغة التقابلي، ص: ٣٧.
٤. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدَّرس الحديث، ص: ١١٢.
٥. المرجع نفسه، ص: ١١٢.
٦. المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٧. المسدي، عبد السلام، ١٩٨٦م، اللسانيات من خلال النصوص، ص: ١٠٥.
٨. بهنساوي، حسام، ١٩٩٤م، أهمية الربط بين التفكير اللغوي ونظريات البحث اللغوي الحديث، ص: ١٦.
٩. المرجع نفسه، ص: ١٦.
١٠. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدرس الحديث، ص: ١١٢.
١١. المرجع نفسه، ص: ١١٢.
١٢. المرجع نفسه والصفحة نفسها.
١٣. المسدي، عبد السلام، ١٩٨٦م، اللسانيات من خلال النصوص، ص: ١٠٥.
١٤. زكريا، ميشال، ١٩٨٦م، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية) ، ص: ٢٦– ٢٧.
١٥. المرجع نفسه، ص: ٧.
١٦. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدرس الحديث، ص: ١١٥.
١٧. ياقوت، أحمد سليمان، ١٩٩٢م، في علم اللغة التقابلي، ص: ٣٨.
١٨. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدرس الحديث، ص: ١١٥.
١٩. المرجع نفسه، ص: ١٤٣.
٢٠. زوين، علي، ١٩٨٦م، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ص: ٤٣.
٢١. عبد القادر، صالح سليم، ١٩٩٦م، تصريف الأفعال والمشتقات والمصادر، ص: ١٢.
٢٢. ياقوت، أحمد سليمان، ١٩٩٢م، في علم اللغة التقابلي، ص: ٩١.
٢٣. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدرس الحديث، ص: ١٤٧.

٢٤. بهنساوي، حسام، ١٩٩٤م، أهمية الربط بين التفكير اللغوي ونظريات البحث اللغوي الحديث، ص: ٣٠– ٣١.

٢٥. المرجع نفسه، ص: ٥٤.

٢٦. عبد المطلب، محمد، ١٩٨٤م، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد (١٢) ، ص: ٣١.

٢٧. بهنساوي، حسام، ١٩٩٤م، أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث

٢٨. المرجع نفسه، ص: ٣٧.

٢٩. عبد المطلب، محمد، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد (١) ، ص: ٣٣– ٣٥.

٣٠. المرجع نفسه، ص: ٣٥.

٣١. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: ٤٠٧.

٣٢. النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مرجع سابق، ص: ٣٣– ٣٥.

٣٣. زوين، علي، ١٩٨٦م، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ص: ٤٤.

٣٤. الخولي، محمد، ١٩٨١م، قواعد تحويلية للغة العربية، ص: ٣٨، ٣٩.

٣٥. المرجع نفسه، ص: ٤٠.

٣٦. المرجع نفسه، ص: ٤٠.

٣٧. الراجحي، عبده، ١٩٨٦م، النحو العربي والدرس الحديث، ص: ١٤٠.

٣٨. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: ١٦٢.

٣٩. شرح ابن عقيل، ١/ ٢٤٥.

٤٠. المرجع نفسه، ص: ٢/ ٢١١.

٤١. المرجع نفسه، ٢/ ٢١١.

٤٢. المرجع نفسه، ٢/ ٣١٩.

٤٣. المرجع نفسه،

٤٤. شرح ابن عقيل، ٢/ ٣١٩.

٤٥. المرجع نفسه، ، ١/ ٢٨٨.

٤٦. المرجع نفسه، ص: ٢/ ١١.

٤٧. المرجع نفسه، ، ص: ٢/ ١١.

٤٨. المرجع نفسه، ص: ١/ ٤٣٠.

٤٩. الشريف، العربي، ٢٠٠٢م، دروس في البلاغة العربية، ص: ١٣.

٥٠. مضطرجي، عرفان، ١٩٨٧م، الجامع لفنون اللغو العربية والعروض، ص: ٨٥.

٥١. شرح ابن عقيل، ٢/ ١٠٢.

٥٢. شرح ابن عقيل، ٢/ ١٤٨.

٥٣. شرح ابن عقيل، ٢/ ١٤٨.

٥٤. مزبان، علي، ٢٠٠١م، الأساليب النحوية في ضوء القرآن الكريم، ص: ١٣٢.

٥٥. الشريف، العربي، ٢٠٠٢م، دروس في البلاغة العربية، ص: ٣١.

٥٦. شرح ابن عقيل، ص: ٢/ ١٩٨.

٥٧. المرجع نفسه، ص: ٢/ ١٩٨.

٥٨. المطمعي، عبد العظيم، ١٩٩٢م، خصائص التعبير القرآني البلاغية، ٢/ ٧٩.

٥٩. شرح ابن عقيل، ١/ ٢٤٤.

٦٠. المرجع نفسه، ١/ ٢٤٤.

٦١. المرجع نفسه، ١/ ٢٢٣.

٦٢. المرجع نفسه، ١/ ٢٢٦.

٦٣. الشريف، العربي، ٢٠٠٢م، دروس في البلاغة العربية، ص: ٨٧.

٦٤. المرجع نفسه، ص: ٨٧.

٦٥. شرح ابن عقيل، ١/ ٢١٤.

٦٦. المرجع نفسه، ١/ ٢١٤.

٦٧. المرجع نفسه، ١/ ٤٤٠.

٦٨. المرجع نفسه، ١/ ٤٤٠.

٦٩. المرجع نفسه، ١/ ٤٤٠.

٧٠. المرجع نفسه، ١/ ٤٤٠.

٧١. المرجع نفسه، ١، ٤٤٧.

٧٢. المرجع نفسه، ٢/ ١٠٣.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم برواية قالون عن نافع.

٢. ابن عقيل بهاء الدين عبد الله ،بدون تاريخ ، شرح ابن عقيل، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد.

٣. البهنساوي حسام ، ١٩٩٤، أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.

٤. الجرجاني عبد القاهر،١٩٨٨، دلائل الإعجاز، تح: محمد الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق.

٥. الخولي محمد،١٩٨١، قواعد تحويلية للغة العربية، دار المريخ، الرياض.

٦. الراجحي عبده، ١٩٨٦، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

٧. زكريا ميشال، ١٩٨٣، الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة) ، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

٨. زكريا ميشال، ١٩٨٦، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الالسنية) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢.

٩. زوين علي، ١٩٨٦، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

١٠. الشريف العربي، ٢٠٠٢، دروس في البلاغة العربية، دار الشموع والثقافة، الزاوية.

١١. عبد القادر صالح سليم، ١٩٩٦، تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة.

١٢. عبد المطلب محمد، ١٩٨٤، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، مجلد ٥، ع١.

١٣. مزبان علي،٢٠٠١، الأساليب النحوية في ضوء القرآن الكريم، دار أساريا للطباعة والنشر، الزاوية.

١٤. المسدي عبد السلام، ١٩٨٦، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، الجزائر.

١٥. مطمعي عبد العظيم، ١٩٩٢، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة.

١٦. مضطرجي عرفان،١٩٨٧، الجامع لفنون اللغة العربية والعروض، مؤسسة الكتاب الثقافية، بيروت.

١٧. ياقوت أحمد سليمان، ١٩٩٢، في علم اللغة التقابلي، دار المعرفة، الإسكندرية.

دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية (دراسة تحليلية)

د. حسين الدراويش*
د. مفيد عرقوب**

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة القدس/ أبو ديس/ فلسطين.
** أستاذ مساعد/ محاضر غير متفرغ في فرع رام الله والبيرة/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

هذه الدراسة تكشف عن دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، **وقد جاءت في محورين هما**:

- ♦ المحور الأول: التعريف بالتشبيه البليغ وأهميته، وشعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية وأبرز خصائصه.
- ♦ المحور الثاني: أثر أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية.

وقد كشفت الدراسة عن فظائع المحتلين وجرائمهم، وأساليبهم القمعية، كما كشفت أيضًا عن الظروف الصعبة التي يعيشها الأسرى في سجون الاحتلال، من خلال أشعارهم، التي نظموها خلف القضبان، وأظهرت وصف الشهادة والشهداء، في أسلوب بلاغي يدمي القلوب، وينطق الألسنة، صارخةً من ظلم العدو وأعماله القمعية المشينة.

Abstract:

This study attempts to show the role of using metaphor in clarifying the image of martyrdom and martyrs in the poetry of Palestinian prisoners in the Israeli jails. ***The study comprises two main parts.*** *The first is concerned with defining metaphor and its importance, as well as identifying Palestinian prisoners' poetry and its main features. The second is concerned with the effect of using metaphor for clarifying the image of martyrdom and martyrs in Palestinian prisoners' poetry in Israeli jails.*

The study also shows the occupation crimes, aggression and brutality. It demonstrates the unbearable conditions the prisoners undergo in the Israeli jails through the poetry they have composed behind the jail bars.

It describes martyrdom and martyrs by a heart- breaking rhetoric which demonstrates the suffering from oppression and unlawful acts.

مقدمة:

أن الشعر الفلسطيني غنيّ ثريّ، وفي الوقت ذاته شعر صادق؛ لأنه ينطلق من تجربة شعورية، ومعاناة حقيقية، ولهذا الشعر ألوان متعددة، فمن ألوانه ذلك الشعر الذي كتب في السجون الإسرائيلية، وتناول الشهادة مُعَبّرًا عن تلك الملحمة البطولية التي يخوضها الشعب الفلسطيني في السجون وخارجها. **من هنا كان هذا البحث، تدفعنا إليه عدة دوافع**:

- أولاً: تجلية هذا الشعر من خلال أسلوب التشبيه البليغ، مع تقصّي دور هذا الأسلوب البلاغي في إظهار صورة الشهيد في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية.
- ثانيًا: لا بد من الوقوف على جمال التعبير عند أولئك الشعراء الأسرى في وصف الشهادة والشهداء والدماء التي تسيل رخيصة من أجل الوطن.
- ثالثًا: إن قيمة هذا الشعر لا تتوقف عند الناحية الأدبية فحسب، بل يُعدُّ وثيقة تاريخية تسجل ملاحم الشعب الفلسطيني البطولية، وتفضح جرائم العدو، الذي لا يرقب في الفلسطيني إلاًّ ولا ذمة.

أما بخصوص الدراسات السابقة، فلم يعثر الباحثان على دراسة تتتبّع دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، وكل ما كتب شذرات متناثرة.

وانتهجت الدراسة منهجين هما:

١. المنهج الاستقرائي في تقصي شعر الأسرى الذي يتناول الشهادة والشهداء.

٢. والمنهج التحليلي في تحليل ذلك الشعر، ورصد دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في هذا الشعر.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة، ومحورين، وخاتمة، أما المحوران فهما:

المحور الأول: عرَّف فيه الباحثان التشبيه البليغ، وبيّنا أهميته، وتناولا شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، وأبرز خصائصه. **أما المحور الثاني** فقد كشف الباحثان فيه عن الأثر الفعال لأسلوب التشبيه البليغ في توضيح صورة الشهادة والشهداء في الشعر الفلسطيني الأسير.

وقد عانى الباحثان من صعوبات في الوصول إلى هذا الشعر، وتجميعه؛ نظرًا لتوزعه بين السجن وخارجه. واعتمدا على بعض الدواوين المخطوطة والمطبوعة، بعضها قيل داخل

السجون والمعتقلات الإسرائيلية، وبعضها الآخر قيل بعد تحرر هؤلاء الشعراء من السجون، وتدوينهم لتجاربهم وإبداعاتهم الشعرية.

وانتهى البحث بخاتمة بيَّن الباحثان فيها نتائج الدراسة، والتوصيات التي تمخّضت عنها.

المحور الأول:

التعريف بالتشبيه البليغ وأهميته، وشعر الأسرى وأبرز خصائصه:

التعريف بالتشبيه على وجه العموم:

التشبيه هو "إلحاق أمر بأمر، في صفة مشتركة بينهما، بأداة ملفوظة أو ملحوظة، لغرض يقصده المتكلم، فأجزاء التشبيه أربعة: المشبه، والمشبه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، بالإضافة إلى الغرض الذي يرمي إليه المتكلم بعقد التشبيه، فلا بدّ لكل تشبيه من غرض يقصده المتكلم، ويرمي إلى تحقيقه" (١).

أهمية التشبيه على وجه العموم:

إن التشبيه من أهم أساليب البلاغة، وأجمع طرق التعبير لأسرار الحسن، ومعاني البراعة، وفيه تتفاوت أقدار القائلين، حتى يكون منهم المعجز الذي لا يبارى، والساقط الذي لا يُنظر إليه، ولذلك كان المعوّل الأكبر في علم البيان على باب التشبيه، فلا غرو أن يكون له ذلك الشأن (٢).

وحقًّا ما يُقال في بلاغة التشبيه: إنه يزيد المعنى وضوحًا، ويُكسبُه تأكيدًا، ويُضفي عليه جمالاً، فهو من هذه الناحية يعمل عمل السحر في التقريب بين الأشياء المتباعدة. والتشبيه والاستعارة جميعًا كما يقول ابن رشيق القيرواني: "يُخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقرّبان البعيد" (٣). ليس هذا فحسب بل إن التشبيه يُعدُّ أصلاً من أصول التصوير البياني، ومصادر التعبير الغني، ففيه تتكامل الصورة، وتتدافع المشاهد (٤).

وهكذا فقد بات فن التشبيه مقياسًا للكشف عن قدرة البليغ وأصالته في فن القول، لذا ليس عجيبًا أن يستخدمه الشعراء الفلسطينيون الأسرى في التعبير عن التضحية والشهادة، ورسم أجمل صورة للشهيد.

ولعل من المفيد أن يذكر الباحثان هنا أن قيمة التشبيه لا تُكتسب فقط من طرفيه، أو من وجه الشبه القائم بينهما، بل من الموقف الذي يدل عليه السياق، ويستدعيه الإحساس

الشعوري والموقف التعبيري، وهل هنالك أروع وأعز وأنبل من الشهادة والشهداء؟!! لذا سنجد جمال التشبيه البليغ وجلاله يتجلّى في وصف التضحية الفلسطينية في جميع مراحلها، ومعاناتها.

تعريف التشبيه البليغ:

هو التشبيه "الذي تحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه، وفي هذا الحذف يتّسع ميدان التخيّل أمام العقل، وتتضاعف المبالغة؛ لأن حذف أداة التشبيه أفاد أن المشبه عين المشبه به ادعاءً، وحذف وجه الشبه يجعل النفس تذهب كل مذهب في تقدير الوجه؛ ولذا أطلق البلاغيون على هذا التشبيه اسم: التشبيه البليغ" (٥).

أهمية التشبيه البليغ:

التشبيه البليغ غُرَّةٌ من غرر البيان العربي، وقمة شامخة من قمم الأداء الخطابي، به تظهر صفة المشبه، ويزيد حذف أداة التشبيه ووجه الشبه من التلاحم الشديدين بين المشبه والمشبه به، فتتكوّن صورة بيانية تزيد الأثر الأدبي قيمة، وترفع من شأنه، وتكسو المعاني أُبَّهةً، وتضاعف قواها في تحريك النفوس نحو ما يُراد منها.

وقد أشار العلماء القدماء إلى أهمية التشبيه، فالسكاكي عده "أقوى الكلام" (٦)، ومحمد علي الجرجاني اعتبره "أقوى مراتب التشبيه" (٧)، وإلى مثل ذلك ذهب الحسن بن علي المفتي فقال: " إن أعلى أقسام التشبيه في قوة المبالغة ما حذف منه وجه الشبه وأداته فقط" (٨).

والتشبيه باب من أبواب الكلام واسع، وطريق لإفادة إجمال القول في المعنى في صورة مختلفة، يجد القائل متصرَّفًا للقول وفسحة

وهكذا فالتشبيه البليغ ألطف الطرق للإبانة عن المراد، وخير الأساليب للتعبير عن الأفكار. وصفوة القول في التشبيه البليغ: إنه يجمع ثلاث صفات هي: البيان، والمبالغة، والإيجاز؛ لذا وظّفه الشعراء الأسرى في سجون الاحتلال في التعبير عن السجن، وعن الشهيد والشهادة أجمل توظيف، واستثمروه أفضل استثمار، فجاء بحق وحقيقة معبّرًا عن المراد أكمل تعبير، وخادمًا للأغراض التي سيق من أجلها أحسن خدمة، كما سنرى في المحاور اللاحقة لهذا المحور من الدراسة.

ثانيًا ـ شعر الأسرى وأبرز خصائصه:

إن شعر الأسرى في سجون الاحتلال جزء أصيل من الشعر الفلسطيني الحديث شكلاً وموضوعًا ومضمونًا، وهو امتداد لشعر المعتقلين الفلسطينيين في سجون الانتداب البريطاني، ولشعراء المقاومة الفلسطينيين كشعر محمود درويش، وسميح القاسم وغيرهم.

وهو شعر متميز له خصوصيته التي ينفرد بها عن غيره من الشعر؛ لأنه انطلق من أفواه شعراء عاشوا تجربة السجن، وجابهوا قمع الجلاد وبطشه وتعذيبه. **وهذا يعني أننا أمام شعر مقاوم مضمخ بالدماء والشهادة والشهداء، وهو يتميّز بعدة خصائص وصفات، لا توجد في غيره، منها:**

- **الوحدة الموضوعية:**

فموضوعات هذا الشعر تتلاحم أجزاؤها تلاحمًا عضويًّا يصعب فصم عراها؛ ذلك بأن هذا الشعر قيل في ظروف واحدة، وهدفه واحد، وهو التضحية من أجل الوطن؛ لذا ليس عجيبًا أن نرى هذا الشعر على كثرته كأنه قصيدة واحدة لشاعر واحد. وفي هذا الشعر تتوحد المشاعر والتعبيرات، ويجتمع البعد الديني مع البعد الوطني مع البعد العربي والبعد العالمي في بوتقة واحدة.

فالظلم هو الظلم مهما تعددت صفاته وأجناسه، والظالم هو الظالم مهما تغيّرت أدواته وأزمانه، والتعبير عن الظلم تعبير واحد، فهذا الشعر يرتبط مع غيره من الشعر الإنساني بخيط نفسي، قوامه الحزن والأسى، والتعبير عن ظلم العدو وقهره. وهذا الشعر يختلط فيه الصوت بالدم والعرق، فمنه تشم رائحة الشهادة الزكية (٩).

- **الإيجاز والاختصار:**

ففي هذا الشعر تعرض معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة، مع الإبانة والإفصاح عنها، **وسر هذا الإيجاز عدة أمور منها:**

- ليسهل تعلق هذه المعاني في الذهن.
- لأن الشاعر أسير ومراقب، وتُحصى عليه أنفاسه في السجن، فلا وقت عنده لإطالة الكلام والإطناب فيه.
- لأن الحدث الذي يعبر عنه الشاعر جسيم وعظيم، وهو الشهادة، وفي الوقت نفسه سريع الحدوث، فطلقة واحدة تسدل الستار على الإنسان، ويصبح جثة هامدة، من هنا جاء هذا الشعر موازيًا لسرعة الحدث.

وهكذا فإن شعر السجون الذي يتحدث عن الشهادة والشهداء يمر على شكل ومضات تحمل طابع التوقيعات، ذلك الفن الأدبي الرفيع الوجيز الذي اشتُهر عند العلماء والأدباء السابقين، وانقرض وتلاشى عند المحدثين، يكاد يظهر من جديد في شعر الأسرى الفلسطينيين.

♦ عمق المعاني وتنوعها:

يتميّز هذا الشعر بالعمق، فهو يغوص في أعماق النفس الإنسانية، فيحفر في الذاكرة أيقونات المعاني التي يريد، ويخاطب الناس على قدر عقولهم، وينطق بآلامهم وآمالهم، ويعبر عن تطلعاتهم إلى مستقبل باسم آمن، لا صخب فيه ولا وصب، ولا قتل ولا تعذيب؛ لذا فإن تراكيبه تحمل دلالات نفسية تجمع بين الألم والأمل، والإثارة والتعجب، والاندهاش والتبكيت والتحذير، والتخصيص والتحقير، والتضجر والتحسّر، والتحيّر والتذمر، والترحّم، والتعجيز، والتحدي، والوعد والوعيد، والتهديد، وغير ذلك من المعاني العميقة الدقيقة المتنوعة.

♦ الطابع الحزين:

يتميز هذا الشعر بالحزن، فهو شعر مقاوم في سجون العدو، وزنازينه؛ لذا فهذا الشعر تعلوه مسحة من الحزن، ونغمة من الأسى، فالشاعر السجين يرى رفيقه جريحًا أو شهيدًا بين يديه، فيعتصر قلبه بالحزن والأسى، وتخلق تلك المناظر في قلبه جرحًا عميقًا لا يندمل، ولا يشفى، فلذلك ينطلق معبّرًا عن أحاسيسه بصدق وموضوعية، والألم يعتصر فؤاده من هول الفاجعة. ويترك هذا الحزن بصماته جلية على الشعر الذي قيل في الشهادة والشهداء والتضحية والفداء.

♦ الصدق والواقعية:

الشعر هو وقع الوجود على الوجدان، وليس عجيبًا أن يكون هذا الشعر المتعلق بالشهادة والشهداء صادقًا؛ ذلك لأنه يعبر عن حدث مأساوي حقيقي عينيّ مشاهد أمام الشاعر، فكأن الشاعر والحالة هذه شاهد عيان يرى ما يدور حوله من أحداث جسام يشيب لهولها الأطفال، والشاعر في هذه الحالة يكون كآلة تصوير ترصد الحدث وتلتقطه في ساعته، وتنقله للقراء في شتى ألوان البلاغة وأصنافها، ومنها التشبيه البليغ، بصدق وأمانة. لذا فإن النفس تتعشّق هذا الشعر وتحبّه، وتميل إليه؛ لأنه يخاطب القلب والعقل، وترتاح له النفوس، وتنشرح له الصدور، فكأن الشاعر في هذا الشعر يتحدّث عن نفسه، وكأن هذا الشعر هو جزء منه.

♦ شيوع الرمز:

يكثر في هذا الشعر الرمز، وقد لجأ الشعراء إلى الرمز هروبًا من عقاب الجلاد، وتضليلاً لمحاكمه العمياء، وأحكامها الظالمة، وتملّصًا من شرطته، وأدوات قمعه، التي تتعقّب الأسرى وتضايقهم بالتفتيش الدائم والفجائي، في السجن، وأثناء الزيارة. من هنا لجأ

الشعراء إلى الرمز حفاظًا على أنفسهم من بطش سجانيهم. وقد استمدّ الشاعر الفلسطيني الأسير –كما يقول زاهر الجوهر– : " رموزه من مجموعة من المصادر الذاتية المختلفة التي فرضت نفسها عليه، بحكم الظروف الخاصة المختلفة التي عاشها الأسرى" (١٠).

المحور الثاني:

أثر أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية:

ثمة مجموعة من الشعراء الفلسطينيين عاشوا تجربة السجن،، وقد اقتصر هذا البحث في تقصّي أسلوب التشبيه البليغ الذي تظهر فيه صورة الشهادة والشهداء عند الشعراء التالية أسماؤهم، وهم: محمود الغرباوي، عبد الناصر صالح، وسيم الكردي، أحمد أبو غوش، ومعاذ الحنفي، والمتوكل طه، وفايز أبو شمالة، وسامي الكيلاني، ومحمد عبد السلام.
وسبب هذا الاقتصار أمران:

- الأول: وجود دواوين هؤلاء الشعراء مطبوعة ومخطوطة.
- والثاني: الاعتماد على عينة متنوعة ممثلة لهذا الشعر الذي ورد فيه أسلوب التشبيه البليغ.

يقول محمود الغرباوي في قصيدة له عنوانها: (سيد الليل يسقي غابة البرتقال) على لسان الشجر، والقمر، والصبايا، والشيوخ، في وصف الشهيد:

وقال الشجر:
سيد كان لليلِ
والحرش والمحكمة
وزوج عروس الجنوب
وكان كما الريحُ ينفذ
يَحْتَطِبُ الليل
يُخصبُ للكونِ حقلَ الخلاص
وجاءوا
ولما خطا للأمام
كان– آخ– وهج الرصاص
وقالت صبايا المخيم:

يا نجمة الفجر ردّي حبيبي
له قلب طفل
وصوت الجداول
ونعرفه عندما يلثم الأرض
يخضَلُّ في الحقل زغب السنابل
وقال القمر:
لم يمت
رفيق مضى
عبر طلقاتهم
صاعدًا صاعدًا
كان نحو المدار
وقال الصغار:
رأيناه يركض خلف الفراش
ويضحك يلهو مع البحر يسهو كثيرًا
وينعس في حضن حنونة لا تنام
وقال الشيوخ:
رأيناه يعفّر وجه الجنود
وينفذ كالبرق من بينهم
للشمال
و"بشيت" وجهته الخالدة (١١)

يصور الشاعر الشهيد (رفيق) بأنه سيد الليل، والحرش، والمحكمة، وأنه زوج عروس الجنوب، وهو سريع نفّاثٌ كالريح المرسلة، يحتطب الليل، ويجعل في الكون حقل الخلاص مخصبًا، ولكن وا أسفاه كان وهج الرصاص، وصوت التأوه علامة الشهادة، وهي الكلمة المعهودة: آخ، وسقط شهيدًا. فتجمعت صبايا المخيم لتنادي وتناجي نجمة الفجر كي تَردَّ هذا الحبيب الشهيد، الذي يمتلك قلب طفل، وصوت جداول، فقلب الطفل دلالة على البراءة، وصوت الجداول دلالة على الكرم والجود والبذل والعطاء لهذا الشهيد.

ولم يتوقف الكلام عند صبايا المخيم، بل إن القمر ينفي أن يكون هذا الشهيد قد مات، وإنما يتصعّد في السماء تُحلِّق روحه الطاهرة فوق المدارات، ويرتقي في العلا إلى عليين. ثم إن الشيوخ يقولون إنهم رأوه يعفّر وجوه الجنود الحالكة السوداء بالتراب، وينفذ من بينهم كالبرق نحو الشمال، دلالة على الخصب والعطاء.

وفي المقطوعة التالية يتآزر التشبيه المجمل مع التشبيه البليغ المعكوس في قول الشاعر:

(سيد كان لليل
والحرش والمحكمة)

وقوله:

(وزوج عروس الجنوب)
مع التشبيه المجمل في قول الشاعر:
(وينفذ كالبرق من بينهم
للشمال)

فالشهيد هو سيد لليل قدمه الشاعر تعظيمًا وتشريفًا له، فهو من باب غلبة الأصول على الفروع، فالشهيد سيّد، وسيادته مقدمة على كل شيء؛ لذلك كانت هذه الصيغة (سيد كان لليل) تشبيهًا معكوسًا بليغًا، وآزرها قول الشاعر (ينفذ كالبرق من بينهم للشمال) ، وفي هذه الجملة تشبيه مجمل، فالشهيد الذي هو المشبه ينفذ إلى الشمال كالبرق في سرعته وقوته وشرفه وعزّه، فحذف وجه الشبه حتى تذهب النفس في تقدير وجه الشبه كل مذهب، وتضع كل الاحتمالات لسرعة روح هذا الشهيد وخفتها، التي تخترق الآفاق صاعدة إلى ربها.

ويقول الشاعر ذاته في كتابه (إبداعات المعتقلين) في قصيدة له عنوانها (تميمة) :

نمْ حبيبي الصغير
في غد قد تصير شمعة في الظلام
يا صغيري الحبيب
نامَ ليثٌ وقامْ
وطنًا للحمام
نحن يا ابن الشهيد
لك أم وأب (١٢)

فأم الشهيد تناجي صغيرها الذي سيكون شهيدًا في المستقبل قائلة: نم أيها الصغير، فأنت ليث في نومك وقيامك، إشارة إلى شجاعته وبسالته، فهو مقدام لا يخشى صولة العدو، ولا سلاحه الفتاك، ثم تعقّب الأم في تشبيه بليغ آخر معبرة عن هذا الشهيد الصغير بأنه شمعة تحترق وتضيء الظلام لتنير درب من سيأتي بعده، ثم تتكلم على لسان الشعب الفلسطيني الذي يلتحم ليكون أمًّا وأبًا لهذا الشهيد، وفي ذلك إعلاء لقيمة الشهيد والشهادة.

أما الشاعر عبد الناصر صالح فإنه يعتبر الشهادة مدخلاً للنصر، ومفتاحًا للحياة الحرة الكريمة، إذ يقول في قصيدة عنوانها: (فاتحة الدم والقرنفل) (١٣):

الموت أصبح مدخلاً للنصر

صار الموت مفتاحًا لأبواب الحياة (١٤)

فكأن الشاعر يقول: اطلب الموت توهب لك الحياة، فهؤلاء الشهداء موتهم طريق للنصر، ومفتاح لأبواب الحياة الكريمة الخالية من الاستعباد والاحتلال، فلولا الشهادة لما كان نصر، أو حياة كريمة. وفي موطن آخر يعلي الشاعر من قيمة التضحية والفداء، ويخاطب شلال الدماء الجاري من أطفال الحجارة قائلاً:

شلال الدم المهراق

ما بين الأصابع

صرتَ نبعًا دافقًا وسط الحجارة

صرت نبضًا في ضلوع الأرض (١٥)

فهذا الدم المهراق ما بين أصابع الطفل الذي يلقي بالحجارة على المحتل، تحول من دم إلى نبع ماء وسط الحجارة، يُنبت كل نفيس، ثم تحول أيضًا إلى قلب نابض بين جوانح الأرض، إشارة إلى فضيلة انتفاضة الحجارة التي غيرت المعادلة مع العدو، وفرضت عليه أن يعيد التفكير في حساباته ألف مرة، فالدم البريء الزكي المهراق قد تحول إلى نبع دافق وسط الحجارة المقدسة التي تطارد العدو، ولا تبقي له فرصة للنجاة، ثم يتحول هذا الدم إلى ماء يسقي الأرض فتنبت كل طيب.

ويصور الشاعر نفسه تلك المعركة الضارية التي حدثت في سجن النقب الصحراوي بين المعتقلين وإدارة قمع السجون، استشهد على إثرها الشهيدان أسعد الشوا، وبسام السمودي، وسقط عشرات الجرحى، إذ يقول:

يتسابق الشهداء في سجن النقب

ليشكلوا جدلية الموت الحياة

ويعمدوا أجسادهم بالرمل

يلتحقون بالركب الطويل

ينزرعون أشجارًا على درب الشهادة (١٦)

فالشهداء يتسابقون إلى الموت ليلتحقوا بركب الشهادة، ويعمّدوا أجسادهم بالرمل، وفي الوقت ذاته ينزرعون في الأرض كالأشجار، التي تؤتي ثمارها في كل وقت وحين.

وبالطريقة ذاتها ينظر وسيم الكردي للمعركة نفسها، إذ يقول:

تلهو كرات الغاز في قصباتنا
يلهو الرصاص على ملاعب لحمنا
شفراته لمعت
فهل نجثو نبارك حدها؟
أنمد لحم ضلوعنا سجادةً لمرورها؟ (١٧)

إنه يصف المذبحة نفسها التي حدثت في سجن النقب التي اقترفتها إدارة قمع السجون، واستخدمت فيها الغاز المسيل للدموع، والرصاص بأنواعه، ورغم هذا البطش والقتل يتماسك هؤلاء الأسرى، ويدافعون عن أنفسهم متحدّين الجلاد وسجنه، متسابقين لتقديم أرواحهم في سبيل قضيتهم التي اعتقلوا من أجلها، ويعلن في نهاية مقطوعته السابقة تحديه لعدوه، فلن يركع الأسرى أمام بطش الجلاد وأسلحته الفتاكة، ثم ينفي الشاعر في استفهام إنكاري دلالته النفي، ومتضمن لتشبيه بليغ، أن الشهداء والسجناء لن يمدوا ضلوعهم ليكونوا كالسجاد والبساط الأخضر الذي يمر الجلاد عليه بسهولة ويسر؛ ليقضي وطره، ويحقق آماله، فسيبقى الأسرى بأجسادهم الضعيفة ولحومهم المقطعة شوكة في حلق العدو، تحبط مخططاته، وتتحدى بطشه. ولقد جاءت أركان التشبيه البليغ على النحو التالي: المشبه، هو مدّ لحم الضلوع، والمشبه به، السجادة، وجاء المشبه به على هيئة الحال مبيّنًا هيئة هذا المد، فلن يكون مهما كلف الثمن؛ ذلك لأن هذا التشبيه جاء في سياق الاستفهام الإنكاري، الذي يفيد النفي؛ بمعنى لن نمد لحم ضلوعنا ليكون سجادة لتحقيق أهداف أعدائنا.

ولا يخفى على الناظر في هذه المقطوعة كثرة ورود الأفعال المضارعة، وقد وظفها الشاعر لتقدم مشهدًا مأساويًا عجيبًا، تمكن من خلاله أن يرصد حركات المتخاصمين في هذه المعركة بين القاتل والضحية.

ويقول الشاعر أحمد أبو غوش في قصيدة له عنوانها: (ما قرأته كان مكتوبًا على أوراق الشجر) :

على ورق الصبر
سجّل أغنية
فتغنى بها الصامدون على جرحهم
رغم كل الدماء
ففي وطني
هيكل نبي لكل سماء

هنا عاش عيسى
وكل التلاميذ في وطني أنبياء
وأما يهوذا
فرجس يطاردنا (١٨)

فالشاعر في هذه المقطوعة يشبه التلاميذ الصغار، الذين سيكونون بعد حين في سجل الشهداء، بالأنبياء الأتقياء، ففيهم الخلاص، وفي وجوههم بشائر النصر، وفي نفوسهم العزة والكبرياء، تلك الصفات التي لا توجد إلا في الأنبياء، اما العدو المحتل المعبر عنه بكلمة (يهوذا) ، الذي يطارد هؤلاء الأبرياء، فقد شبهه الشاعر بالرجس، وهو اسم يجمع كل أنواع النجاسة، كما أن اسم الأنبياء يجمع كل أنواع البراءة والطهارة، فجمع الشاعر بين التشبيهين البليغين محدثًا مقابلة ذكية بين الأنبياء، وهم أطفال الحجارة، وبين الأغوياء، وهم جنود العدو المحتلين، مشكلاً صورة رائعة، ومفارقة بديعة بين أصحاب الحق ودعاة الباطل، ناهيك عمّا في تشبيه العدو بيهوذا من تناص دينيّ يجمع بين عيسى المسيح –عليه السلام– ويهوذا الذي دبّر المؤامرة لقتل المسيح، كما ورد في الديانة النصرانية، حيث رمز الشاعر بهذه الصورة المركبة إلى الشعب الفلسطيني الذي يدبّر له العدو الصهيوني مؤامرة للقضاء عليه، وإنهاء وجوده، واستئصاله من وطنه.

ثم إن الشاعر يتكلم بلحن حزين يبكّي ويدمي القلب على لسان الشهيد قائلاً:

هنا سلبوا وطنًا
فبكى الشرق لحن الغروب
وأنت جبال الضحايا فهل تستكين؟ (١٩)

وفي هذه المقطوعة نكّر الشاعر الوطن للتعظيم، فهو في قلب الشاعر من أعظم محبوباته التي يضحي من أجلها، والشهادة عقيدة راسخة لا تتزعزع، وللأسف سلب هذا الوطن فبكاه الشرق والغرب، فلم يبق من منقذ إلا الطفل الشهيد الذي شبهه بالجبال الراسيات، في التضحية والثبات، ثم ختم الشاعر هذه المقطوعة باستفهام إنكاري دلالته النفي قائلا:

(فهل نستكين؟)

بمعنى: لا ولن نستكين. وفي مقابل الشهيد يستمر الشاعر في تصوير العدو بأبشع صورة قائلاً:

هنا حلّ غول الحضارة
فانتزع الأرض قبل الثمار
وغيَّر لحن الجريمة

بالدم يشدو
فمعبده الموت
والقتل صار صلاة [٢٠]

فالعدو غول خطير، ولص سارق حقير، انتزع الأرض قبل أن تثمر، ودلّس على العالم ليخفي الجريمة، رغم الدم الذي يصدح بآثارها، وينبيء عنها، لكن هذا العدو دِيْدَنَه ومعبده الموت، فلا نجد منه إلا القتل، وللأسف الشديد صار هذا القتل عبادة وصلاة دائمة لهذا العدو، والذي يدفع الثمن هو الإنسان الفلسطيني الذي لا حول ولا قوة له، حيث يرى العدو الصهيوني في قتل الفلسطيني قربانًا لسيده ومبادئه العنصرية، ويمعن في القتل من أجل أن يفوز بالخير والنفع والرضى.

ويواصل الشاعر في إعلاء الشهادة والشهيد، ويؤكد مرة أخرى وصفه له بالنبي، إذ يقول:

هنا عزٌّ
فلْتسجدوا لنبي سَرَى
ليجدد بالنار عهدَ العروبة
بالعشق يَلعن عهد الدمى
فرسالته النار قُدْسيّة قدِّسوها
ومَعبده الأرض خالدة فازرعوها
وموطنه الفقراء وأمتنا
فامتطوا خيلكم
وانشدوا بالسلاح مزامير حقبتنا
إن ذرة رمل تعزّ
فويل لبائعها
إن طلقة نار تئزّ
فويل لمخرسها [٢١]

يلاحظ في هذه اللوحة الفنية الرائعة تشبيه الطفل الشهيد بالنبي محمد– صلى الله عليه وسلم– الذي سرى إلى المسجد الأقصى من بعيد، ويدعو الشاعر الناس إلى السجود لهذا النبي، كما سُجِدَ ليوسف في مصر، ثم إن رسالة هذا الشهيد رسالة مقدّسة قُدِّست في كل ملة ودين، وعند كل العالمين، ليس هذا فحسب بل إن معبد هذا الشهيد هو الأرض، وإن موطنه الفقراء، كما أن العدو معبده الموت، وصلاته القتل. ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد، بل نراه

يصف الشهيد قائلاً:

مات وظل يقاتل
فالاسم صار سلاحًا
وحلمًا سيأتي ربيعًا
فمات....
وظل الرجال يغنون لحن الكفاح (٢٢)

فالشاعر يوضح لنا كيف أن اسم الشهيد علا وتجلى سلاحًا يدفع المقاتلين للوقوف في وجه العدو، وكيف أصبح اسمه حلمًا واعدًا يأتي بعد ربيع، ليصبح أعذب أغنية على ألسنة الثائرين، في وجه العدو المحتل لفسطين. وفي موكب الشهداء والشهادة يعلي الشاعر من قيمة الأرض فيقول:

فالأرض دم
وراياته الحمر أغلى وشاح
هنا القسطل الأغنيات تناجي حبيبًا مضى
حاملا ذكريات العذاب
فللقاتلين رصاص
وللخائنين كتاب (٢٣)

فالأرض فلسطين كلها دماء مجللة بالتضحية والفداء، ورايات الشهادة أغلى وشاح، تحمل العزة والإباء، ثم إن القسطل تحول إلى رصاص يدمي قلوب القاتلين، وللخائنين كتاب بليغ يسجل خياناتهم.

ويلاحظ صدق الشاعر وانفعاله الأكيد في حب الأرض، وتصوير العدو القاتل بأبشع صورة، وتصوير الخائن المتواطيء بأسوأ صورة، وكل ذلك ينم عن عشق الشاعر لبلد الشهداء.

ويواصل الشعراء الأسرى تمجيد الشهداء وإعلاء الشهادة والاستشهاد فها هو معاذ الحنفي يقول في قصيدة عنوانها: (زهرة على الصدر) على لسان أم الشهيد:

حبيبي....
وزهرة عمري
وروحي وزينة فرحي
أما زلت تنزف جرحي
صغيري، أميري
حديقة نعنع

وحب ترعرع
ونرجس حقلي ووردة نسرين
وعباد شمس وشاهين
وأرضي ونبضي
دعوني أقبل بعضي
دعوا النخل يغرس في الأرض جذره
وظفره
وزفوا إلى الطين بذره [٢٤]

فهذه المرأة سقط ابنها، فلذة كبدها، شهيدًا، تلتمس من الناس الذين تجمعوا حولها ليشدوا من أزرها، أن تُقبّل هذا الجزء النفيس منها، وتلتمس أن يغرس النخل جذوره في الأرض، والمعلوم أن النخل من أكثر الشجر عطاءً، وكذلك الشهيد فهو نخلة البلاد، وثمرها المعطاء عطاء دائمًا لا ينقطع.

ويُلاحظ التكرار في (دعوني) و (دعوا) ، إشارة إلى تلك المشادة اللطيفة المؤدبة التي غالبًا ما تقع بين الناس الذين هبوا ليواسوا أم الشهيد للتخفيف عنها، وبين أم الشهيد التي تتقدم لوداع ابنها، ويُخشى عليها من الإنهيار، فيتقدم الناس لمواساتها، وفي استخدام جملة (أُقَبِّلُ بَعْضي) ؛ دلالة على الحب العظيم الذي تكنه الأم الثكلى لابنها الشهيد، وكأنه قطعة قدّت من جسدها.

ويلاحظ تلاحم التشبيه البليغ مع الأمومة، فالطفل الشهيد حبيب الأم الحنونة، وزهرة عمرها، وروحها، وزينة فرحها، لا زال ينزف أمامها، فهو جرحها، فيختلط دم الشهيد بدم الأم، ولا يفرق ينهما، فيتحول هذا الصغير إلى أمير، وإلى حديقة من النعنع الطيب، والحب المتنامي، ثم يتطور إلى أطيب أنواع الورود، وهي النرجس، والياسمين، والنسرين، وعباد شمس.

والشاعر لا يتردد هو ومن معه في الأسر في التضحية من أجل وطنه، ومواصلة الصمود، حتى لو أدى ذلك إلى استشهاده، فيقول في قصيدة عنوانها (العودة للوطن) :

نعود إليك أحرارا
نعود إليك كثبانا
من الشهداء والجرحى
إليك نعود أبطالا
من الزهرات والأشبال [٢٥]

فالشاعر يصور الأسرى عائدين إلى الوطن– والعود أحمد– إما أحرارًا قد خرجوا من السجون وملكوا حريتهم، وإما شهداء أو جرحى، وفي كلتا الحالتين – النصر أو الشهادة– يعودون زهرات وأشبالاً، فالزهرات هن الطفلات البريئات المجاهدات لهذا الطاغوت من العدو، والأشبال هم الأطفال البريئون كالملائكة، والذين يلاحقون العدو كطيور الأبابيل.

ويُعلي المتوكل طه من قيمة الشهداء إلى مرتبة عليا، حين شبه الشهيد الفلسطيني بأنه يعادل مذبحة كربلاء بأكملها، تلك التي قتل فيها الحسين وآال البيت، رضوان الله عليهم، فيقول:

لماذا الشوارع تسطع
للآخرين
وكل قتيل هنا، كربلاء تنوح
وعنوان رعب، وأصل الكبد (٢٦)

يحمل الشاعر في هذه المقطوعة أنغام الحزن ونعوش الموت، فالشوارع عنده كلها دماء، وكل قتيل من الشعب الفلسطيني يشكل ملحمة ككربلاء، التي واجهت فيها القلة الصادقة بقيادة الحسين جيش يزيد العرمرم. ويقول الشاعر نفسه في ديوانه "زمن الصعود":

والسجن قبر بكل العصور
وفي عصرنا روضة للصغار الذين
أتوا في زوايا الإناء
فنحن– دون السماوات والأرض–
نكبر بالموت
....
ولكننا قد جعلنا السجون قلاعًا
تضجُّ شموسًا
وسروجًا تطرِّزه للعراء (٢٧)

يعلن المتوكل طه بأن السجن قبر في كل العصور، وهذا الإعلان يتمثل في التشبيه البليغ الذي يعبر عن آلام الشاعر الأسير ومعاناته، وحقًّا إن السجن هو بيت الآلام، كما أن القبر هو بيت الوحشة والدود والظلام.

ويستدرك الشاعر قائلاً: إن السجن في عصرنا هو (روضة للصغار الذين أتوْا في زوايا الإناء) ، ورب ضارة نافعة، فهذا السجن روضة ومدرسة ومعهد يتخرج فيه المناضلون، وقد تشربوا الوطنية، وروح التضحية والفداء.

ثم إن الشاعر في نهاية مقطوعته السابقة يستدرك مؤكدًا أن السجون قد تحوّلت على أيدي الأسرى إلى قلاع حصينة تتحطم عليها سياسات القمع الهادفة إلى قتل الروح الوطنية، وروح التحدي للأسير الفلسطيني وتحويله أداة طيعة في أيدي جلاديه، ثم إن هذه السجون؛ تُخَرِّج الأبطال والشهداء، وهي سراج تنير طريق التحرر والنضال. ويقول الشاعر في موطن آخر عن الجريح:

وما يُخجل الزمن السرمدي

بأنك أنت الجريح وأنت جريح (٢٨)

يحاول الشاعر هنا أن يكسر حاجز الصمت، والزمن السرمدي، من خلال الحركة التي أحدثها دخول الفعل المضارع (يُخجل) ، ومعلوم أن الزمن لا يوصف بالخجل، فاستخدم الكلمة مجازًا دلالة على عدم خجل الذين يعرفون ما يتعرض له الشعب الفلسطيني، ولا يحركون ساكنًا، والشاعر هنا يشير إلى عظمة هذا الجرح من أجل الوطن، وقد أصبح يعاني من جرحين، الأول: جرح حقيقي نتيجة لإصابته بطلقة غادرة، لا تلحقه منها معرّة،، والثاني جرح الكرامة الناجم عن صمت أخوته العرب تجاه جرائم المحتلين، فالتقى الجرحان معًا، ومما زاد من فداحة الجرح قوله:

بأنك أنت الجريح وأنت جريح

مستخدمًا التعريف تارة بقوله (الجريح) ، والتنكير تارة أخرى بقوله (جريح) ؛ فالتعريف يدل على الجرح من طلقة عدوه، والتنكير يدل على آخر عميق أحدثه هذا الصمت القاتل على جرائم المحتلين، والجرح المنكَّر أخطر وأشد إيلامًا من الجرح المعرَّف؛ لأن الجرح الناجم عن رصاصة يمكن للإنسان أن يشفى منه، أما الثاني، وهو جرح الكرامة، فلا شفاء منه.

ولقد عكس التشبيه البليغ في قوله (وأنت جريح) ذلك التداخل العجيب بين الجرح الحقيقي والجرح المجازي. وإلى مثل ذلك ذهب الشاعر فايز أبو شمالة في قصيدة له عنوانها (رحيل الليل) ، إذ قال:

يا هذا القمر العربي

ألقِ مرساتك في هذا اليوم

وانظر كيف الساحل؟

كيف الريح كيف الريح تفكك مجدول سلاسل؟

وكيف رغيف الفقراء

دماء الشهداء

تصير جداول (٢٩)

هنا يوجه الشاعر كلامه إلى الأمة العربية حتى تستيقظ من غفلتها، وتواجه عدوها المحتل، فيتكلم بنغمة حزينة مؤلمة في تشبيه بليغ موضحًا كيف تحول جهد المقل على يد هؤلاء الأبطال الفقراء إلى دماء شهداء، وكيف أن هذه الدماء تنهمر غزيرة كماء السماء، أو كالجداول المتدفقة في كل الأنحاء، كل ذلك بقصد إغاثة الشعب الفلسطيني الرازح تحت القمع والاحتلال. ويقول سامي الكيلاني في قصيدة عنوانها (أحمد عز الدين اليعبداني الذي قبل الأرض واستراح):

١- يعبد
يستحيل الدمع في نهر جرحك ماءً زلالْ
يحار الموت على خطوة من محياك
يستحيل
تحل يعبد الخضراء والحمراء جدائل
عرسها
يعرّشُ شعرها المنثور على وجهك
المرتاح، تقول:
هذا العريس غريب الوجه ما كان عني ولا
حاذر الشَّعرة التي تفصل
العرس الجميل...
عن العرس الذي ندعوه أجمل [٣٠]

في هذا المقطع من القصيدة التي يرثي فيها الشهيد عز الدين اليعبداوي، والمصدرة بالحديث عن مسقط رأسه يعبد، يصور لنا الشاعر كيف تتحول دموع الأمهات الباكيات للشهيد في جرح يعبد إلى ماء زلال نزل من السماء ليبثّ الروح في الأحياء، ويصور تحيّر الموت على محيا تلك المدينة الصامدة، ثم يعود ليوضح لنا كيف أن هذه المدينة تحيي عرسها، عرس الشهداء، معبّرًا عن الشهيد العريس الذي تستقبله الحور في جنات النعيم، إن الشاعر يرصد بقلمه تلك العادات الفلسطينية التي تزف الشهيد في عرس ملائكي يهدون فيه الشهيد إلى مثواه الأخير، كما يُهدى العريس إلى عروسه.

ويخاطب الشاعر محمد عبدالسلام رفيقه في قصيدة له عنوانها (يا رفيقي):

عُمرنا لهب
توهّج فاهتدينا [٣١]

فالعمر نار محرقة للأعداء، توهَّج بالشهادة والشهداء، فاهتدى المناضلون إلى باب السماء، وجمع الشاعر بين كلمات (لهيب وتوهج وهداية)، إنما يدل على أن لا هداية ولا

تحرير ولا نجاة ولا استقلال، إلا بالشهادة الاستشهاد، ومنهما كل باب للحرية الحمراء يدق. ويقول في قصيدة رائعة على لسان أم الشهيد عنوانها (وكان الحاكمون تتارا، من ذكريات شاهد عيان) :

وأذكرُ أيُّها الأطفالُ
أذكرُ طفلةً بيضاء
في عمر الرياحينِ
جدائلُها
مروجُ القمحِ
ضحكتُها انفلاتُ اللوزِ
والرمانِ والتينِ
إذا ابْتسمَتْ
تجمَّعَ في ابتسامتِها
ملايين الحساسينِ
وإن ضحكتْ
تَدَلّى في السَّما قمرٌ
وأقبلتِ النّوارسُ بالملايينِ (٣٢)

في هذه القصيدة الوجدانية يقع السرد على شكل أقصوصة تُلقى على الأطفال، ومعلوم أن الطفل يحب سماع مثل هذه الأقاصيص، بادئًا قصيدته (أذكر) ؛ فما أصاب هذه الطفلة محفوظ في الذاكرة، وَوَجَّهَ الخطاب للأطفال كي تظل هذه القصة حية في الأجيال القادمة، فنراه يتحدّث عن طفلة بريئة في ريعان الجمال (بيضاء) ، في عمر الرياحين، مشبهًا جدائلها بـ (مروج القمح) ، وضحكتها بزهر اللوز والرمان والتين؛ وهي أشجار جميلة ذات رائحة زكية، ويكمل جزيئات هذه الصورة واصفًا بسمة هذه الفتاة بأنها عذبة تتجمع حول عذوبتها ملايين من عصافير الحساسين العطشى، التي تتوق لمثل هذه العذوبة، وإذا ضحكت فإن ضحكتها تشكل أعجوبة، حتى أن القمر بجماله سيتدلى من السماء تعبيرًا عن هذا الإعجاب، وستقبل طيور النورس تشاهد طلعتها البهية.

إن هذا الوصف الرائع والصورة الجميلة لهذه الطفلة، وكأنها حورية من حوريات الجنة، يجعل النفس تتوق بشغف للتعرف على هذه الطفلة ذات الجمال الأخاذ، منتظرًا الشاعر بفارغ الصبر أن يكشف القناع عن وجه هذه الطفلة، وعن

هويتها، فيتابع الشاعر قائلاً:

وكانت أيها الأبطال تدعى:
"ديريا..... " آخ
فإنّ الاسم يكويني (٣٣)

لكن الشاعر أوقعنا في لغز آخر عندما حذف جزءًا من اسمها للتشويق قائلاً: (ديريا...) . ومما زاد من التشويق حين أردف ذلك بتأوّه قائلاً: (آخ) ، مصرّحًا بأن هذا الاسم يترك في قلبه نارًا لا تهدأ، لا بل تكوى قلبه بنار محرقة.

وهنا يستوقفنا هذا النوع الغريب من الحذف ما عهدناه عند الشعراء القدماء بإسقاط حروف من الكلام، على قدر ما في نفس الشاعر من آلام، فكأنّ كل حرف يسقط، تسقط معه قطعة من جسمه، أو يسقط معه شيء من نفسه.

فالشاعر يقوم بهذا الحذف في كلمة (ديرياسين) ، وهي إشارة إلى مذبحة ديرياسين التي ارتكبها العدو، فحذف مقطع (سين) مبقيًا مقطع (ديريا) ؛ للفت الأنظار إلى ما حدث في هذه المذبحة من قتل وتقتيل وإبادة جماعية، طالت الصغير والكبير، وكأن المقطع المتبقي بعد الحذف يشكل الدم الجاري في دير ياسين بلا توقف. وهكذا يصبح هذا الحذف وسيلة للتنفيس عن مكنونات نفس الشاعر وعما بداخله من توجع وألم؛ إذ سرعان ما ينقلب هذا المشهد الجميل الخلاب لهذه الطفلة التي تدعى دير ياسين، إلى مشهد بشع فيه تعذيب وتنكيل، وقتل لهذه الطفلة التي أتوها على حين غرة، وهي نائمة في الصباح؛ فقلعوا ضفائر شعرها، وخلعوا أظافرها، وتركوا خنجرًا مغروسًا في صدرها قائلاً:

أتوها في ثياب النوم قبل الفجر
وقد قلعوا ضفائرها
وقد خلعوا أظافرها
وقد تركوا لديها
خنجرًا في الصدر (٣٤)

وعندما جاء الشاعر في الصباح ليستطلع حالها، وجدها للأسف ميتة من خلال الدم؛ إشارة إلى براءتها، وقبح جريمة العدو في الفتك بها قائلاً:

وحين أتيتها في الصبح
يا أطفال
رأيت البسمة البيضاء
ما زالت ولكن... من خلال الدّمِ! ..
فوق الثغر..... (٣٥)

هذه الصورة الشعرية رسمها الشاعر حابكًا جميع عناصرها التي ساهمت في جعلها قصة شعرية معبرة تعبيرًا تامًّا عن المراد، ومن العناصر التي ساهمت في بناء هذه الصورة التكرار في خطاب الأطفال بقوله (أيها الأطفال) ، فهو يناجي الطفولة متحدثًا عن طفلة بريئة، مَثَّلَ بها العدو، وقتلها بطريقة بشعة.

ثم هناك عناصر أخرى تدخلت لتساهم في جمال الصورة، وهي استخدام الألوان، فالطفلة بيضاء؛ إشارة إلى الطهر والنقاء، والدم الذي كان في ثغرها أحمر، لكن تعلوه بسمة بيضاء؛ تأكيدًا لهذا النقاء، ولون الدم لم يصرح به الشاعر لكنه دليل على حقد العدو وبشاعة جرائمه، فالشاعر يصرح للأطفال بأنه رأى هذه البسمة البيضاء من خلال الدم فوق الثغر مرتسمة. إنها صورة حزينة تثير الأسى في النفس لذلك المصاب الجلل والمروع، لهذه الطفلة التي قُتلت وهي في عمر الرياحين، ونقاء الثلج، وجمال القمر.

والحق يقال إن هذه الصورة يعجز أمهر الفنانين عن رسمها لهذه البلدة التي شهدت مجزرة بشعة اقترفها العدو، وفيها يتداخل تشبيه دير ياسين بالطفلة الذبيحة، وتشبيه الطفلة الذبيحة بدير ياسين على نحو عجيب بليغ، في تشبيه يجمع بين التشبيه البليغ وبين التشبيه التمثيلي، المعبّر تمام التعبير عن مذبحة دير ياسين.

وأخيرًا يقول وسيم الكردي في قصيدة عنوانها (هذا زمن الروح) :

والفوّهات وراء أسلاك مدببة
لنا متحفزة
برصاصها متعسكرة
والحاملات الجند تهدر مَن هدر
أو رابضات فوق أتلال الرمال
وتدفع الساعات
تطويها أُخَرْ
تستثقل الموت البطيء
تُعِدُّ حد المقبرة
كم تشتهي زمنًا يجيء مهرولاً
وتحوم في الأركان لاهثة
جنازير لها
عبّت دماء الروح

راقصة

تَغُبُّ ولا تذر

حتى اكتمال المجزرة

دمنا يصير مدادها والمحبرة

وتخط فوق صحائف من جلدنا

إنَّ العساكر أمة متحضرة (٣٦)

خلاصة هذه المقطوعة أن الشاعر يتحدث عن جحيم السجن، فأفواه البنادق متحفزة في كل وقت وحين على السجناء، وحاملات الجند تحيط بالسجن، وتحمل الموت في عجلاتها، وجنازيرها، فترعب الأسرى لتكتمل المجزرة، وهنا يتجلى التشبيه البليغ في قول الشاعر: إن دماء السجناء تصير مدادًا ومحبرة لهؤلاء الأخساء، فتكتب بالدم فوق جلود هؤلاء المعتقلين، وبعد ذلك يقال: إن دولة العدو وعساكرها متحضرة تطبق القانون على هؤلاء (المخربين) ، وتظهر بأنها الدولة الديموقراطية الوحيدة في العالم، وفي هذه العبارة (ونخط فوق صحائف جلدنا: إن العساكر أمة متحضّرة) سخرية واضحة من هذا العدو الأفّاك الأثيم، الذي يعكس صورة مزوّرة عن همجيته، ويُظهر نفسه بمظهر متحضّر.

الخاتمة:

وهكذا تنتهي هذه الدراسة حول دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهادة والشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية مسجلة النتائج الآتية:

- **أولاً**: إن هذا الشعر من خلال أسلوب التشبيه البليغ يسجل بصدق وأمانة صورة ناصعة ومشرفة للشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال.

- **ثانيًا**: إن هذا الشعر الذي قيل في هذا الموضوع مرآة تعكس مقتضى الحال عند السجناء والشهداء، الذين ضحوا بأعزّ ما يملكون فداء لوطنهم، وللشعب الفلسطيني الذي يعقد الآمال عليهم.

- **ثالثًا**: إن هذا الشعر يمتاز بالسموّ في معانيه ومبانيه، فهو شعر سامٍ، يرنو إلى هدف طاهر ونقيٍّ وسامٍ.

- **رابعًا**: إن هذا الشعر تلتحم معانيه مع مبانيه التحام الروح بالجسد، فجاء سبيكة

واحدة معبّرًا عن الشهادة والشهداء.

ومن هنا تبرز أهمية هذا الشعر، الذي يوصي الباحثان اتجاهه بما يأتي:

١. لا بدّ من جمع هذا الشعر وتوثيقه، وهي الخطوة الأولى للحفاظ عليه.

٢. لا بدّ من دراسة هذا الشعر لكشف جرائم المحتلين، وتعريته أمام الرأي العام العالمي.

٣. لا بدّ من العمل على تشكيل لجان علمية من العلماء والأدباء لدراسة هذا الشعر، واستخلاص النتائج منه.

٤. من النافع إدخال بعض هذا الشعر في المناهج الفلسطينية، لنقل معاناة الأسرى والشهداء وذويهم إلى كل بيت فلسطيني، ففي هذا الشعر حكمة، وفيه سحر وجمال أخّاذ.

الهوامش:

١. فيُّود، عبد الفتاح بسيوني،، دراسات بلاغية، ص٨٥.

٢. عبد الرزاق، علي، أمالي عبدالرزاق في علم البيان وتاريخه،، ص٧٣- ٧٤ بتصرف.

٣. القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ص١٥٧.

٤. الصغير، محمد حسين، أصول البيان العربي، ص٦٤.

٥. فيُّود، عبد الفتاح بسيوني،، دراسات بلاغية، ص٨٦ بتصرف

٦. السكاكي، مفتاح العلوم، ص٣٥٥.

٧. الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص١٦٠.

٨. المفتي، الحس بن علي، خلاصة المعاني، ص٣٦١.

٩. عرقوب، مفيد، بناء الجملة في شعر المعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية (١٩٦٧- ٢٠٠٥) دراسة نحوية دلالية، ص٦١.

١٠. الجوهر، زاهر، شعر المعتقلات في فلسطين، ص٢٢.

١١. الغرباوي، محمود، رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال، ص٦٨- ٧٠.

١٢. الغرباوي، محمود، إبداعات المعتقلين في سجن نفحة، ص٧٥.

١٣. صالح، عبد الناصر، المجد ينحني أمامكم ص٥٧.

١٤. المصدر السابق نفسه، ص٦٦.

١٥. المصدر السابق نفسه، ص٦١.

١٦. المصدر السابق نفسه، ص٩٢.

١٧. الكردي، وسيم، وازدان بحرك بالحناء، ص١١.

١٨. أبو غوش، أحمد، كلمات كانت مسجونة، ص١٨.

١٩. المصدر السابق نفسه، ص١٨.

٢٠. المصدر السابق نفسه، ص١٩.

٢١. المصدر السابق نفسه، ص٢٠- ٢١.

٢٢. المصدر السابق نفسه، ص٢١.

٢٣. المصدر السابق نفسه، ص٢٢.

٢٤. الحنفي، معاذ، أوراق محررة من سجن نفحة الصحراوي، ص١١– ١٢.

٢٥. المصدر السابق نفسه، ص٤١.

٢٦. طه، المتوكل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٣.

٢٧. المصدر السابق نفسه، ص٥٥٦.

٢٨. المصدر السابق نفسه، ص٤٦٧.

٢٩. أبو شمالة، فايز، حوافر الليل، ص٤٩.

٣٠. الكيلاني، سامي، قبل الأرض واستراح، ص١٣– ١٤.

٣١. عبد السلام، محمد، مواطن من زنزانة، ص١٢٠.

٣٢. المصدر السابق نفسه، ص٦٢– ٦٣.

٣٣. عبد السلام، محمد: مواطن من زنزانة، ص٦٣.

٣٤. المصدر السابق نفسه، ص٦٣.

٣٥. المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

٣٦. الكردي، وسيم، وازدان بحرك بالحناء، ص٨.

المصادر والمراجع:

١. الجرجاني، محمد علي (ت٧٢٩هـ) ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، علّق عليه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٣هـ– ٢٠٠٢م.

٢. الجوهر، زاهر، شعر المعتقلات في فلسطين، ط١، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني، رام الله، ١٩٩٧م.

٣. الحنفي، معاذ، أُعَلِّقُ في لَيْلِكِ اللَّيْلَك، شركة مطابع الجرَّاح، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، ١٩٩٤م.

٤. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن علي (ت٦٢٦هـ) ، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م.

٥. أبو شمالة، فاين، حوافر الليل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط١، ١٩٩٠م.

٦. صالح، عبد الناصر، الفارس الذي قتل قبل المبارزة، الأسوار للطباعة والنشر، عكا، ١٩٨٠م.

٧. صالح، عبد الناصر، المجد ينحني أمامكم، ط١، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٩م.

٨. الصغير، محمد حسيب، أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دون تاريخ نشر.

٩. طه، المتوكل، الأعمال الشعرية الكاملة: (ديوان رغوة السؤال، وديوان فضاء الأغنيات) ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.

١٠. عبد الرزاق، علي، أمالي عبد الرزاق في علم البيان وتاريخه، ط١، مطبعة مقداد، القاهرة، ١٣٣٠هـ.

١١. عبد السلام، محمد، رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال، ط١، منشورات اتحاد الكتاب، فلسطين، ٢٠٠٠م.

١٢. عبد السلام، محمد، مواطن من زنزانة، مخطوط، سجن نفحة الصحراوي.

١٣. عرقوب، مفيد، بناء الجملة في شعر المعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية من عام ١٩٦٧– ٢٠٠٥، دراسة نحوية دلالية، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.

١٤. فيُّود، عبد الفتاح بسيوني «دراسات بلاغية»، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، طباعة دار المعارف للثقافة والتوزيع والطباعة، ط١، القاهرة، ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م.

١٥. أبو فلسطين: كلمات سجينة، مختارات من شعر جنود الثورة الفلسطينية في المعتقلات الإسرائيلية، ط٣، القدس، ١٩٧٧م.

١٦. القيرواني، ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت.

١٧. أبو غوش، أحمد، كلمات كانت مسجونة، ط١، القدس، ١٩٨٩م.

١٨. الكردي، وسيم، وازدان بحرك بالحناء، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ط١، القدس، ١٩٨٩م.

١٩. الكيلاني، سامي: قبل الأرض واستراح، ط١، منشورات اتحاد الكتاب، فلسطين، غزة، ١٩٨٩م.

٢٠. محجز، خضر: اشتعالات على حافة الأرض، منشورات اتحاد الكتاب، القدس.

٢١. المفتي، الحسن بن عثمان (١٠٥٩هـ) ، خلاصة المعاني، تحقيق عبدالقادر حسين، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٩٣م.

فصيلةُ الجنسِ
في العربيّةِ الأشكَالُ والإشكَالُ

د. هاني البطّاط *

---

* أستاذ مساعد/ قسم اللّغة العربيّة/ كليّة الآداب/ جامعة الخليل/ الخليل/ فلسطين.

ملخّصُ:

تُقدِّمُ هذه الدّراسةُ وصفًا لفصيلةِ الجنسِ في العربيّةِ؛ ذلك أنَّ تقسيمَ جنسِ الكلم ظاهرةٌ لا غنى عنها، وأحسبُ أنّ الأمرَ وكأنّهُ الناموسُ الذي لا تستغني عنه لغةٌ من اللّغاتِ، إذ الأمرُ كأنّهُ مرتبطٌ بالطّبيعةِ الإنسانيّةِ من تقسيمِ الأشياءِ إلى مذكّرٍ ومؤنّثٍ.

وأساليبُ العربيّةِ في التّأنيثِ متنوّعةٌ مُتباينةٌ، فكيفيّةُ التّأنيثِ في العربيّةِ لا تأخذُ شكلًا مُحدّدا؛ فمنها طرقٌ قياسيّةٌ بواسطةِ علاماتِ التّأنيثِ أو المورفيماتِ الصّرفيّةِ التي تلحقُ الأسماءَ والأدوات والأفعالَ، ومنها غيرُ مَقيسةٍ؛ وهي ما خلَتْ من العلاماتِ؛ وقد جاء البحث في مقدّمة وأربعة مطالب؛ أوّلها الجنس المحايد وإمكانيّة وجوده في العربيّة، وثانيها قسمةُ الجنسِ ومطابقةُ طبائعِ الأشياءِ، وثالثها إشكالُ حصرِ البابِ واطّرادِهِ، ورابعها سَنَنُ العربيَّةِ في الإبانةِ عن نوعِ الجنسِ.

Abstract:

This study presents a description of gender in Arabic. Classifying gender is an indispensable phenomenon in all languages, for the human nature categorizes all things into masculin or feminine.

Arabic has varied methods of showing feminism, some of which include adding feminine articles, and morphological affixes to nouns, articles, and verbs. Others doen't include these articles.

The study is divided into an introduction, and four basic issues: Firstly, the neutral gender and its existing in Arabic. Secondly, gender categorization and the matching of the norms of things. Thirdly, the problem of restricting gender and its consistency. Fourthly, Arabic rules in showing gender.

مقدّمة:

تظهرُ أهميّةُ فصيلةِ الجنسِ في التّفريقِ بين المذكّر والمؤنّث، إذ في كثير من الأحداث الكلاميّة أو التّراكيبِ يُصبحُ من الضّروريِّ تحديدُ نوع الجنس، من مذكّر، أو مؤنّث. ويبدو أنّ تصنيفَ اللّغاتِ لنوعِ الجنسِ « في أغلبِ الظنِّ يقومُ على التصوّرِ الذي كان في ذهنِ أسلافنا الغابرينَ عن العالمِ، وقد ساعدتْ عَليهِ بواعثُ غيبيّةٌ ودينيّةٌ، وقد احتُفظَ بهذا التّقليدِ حتّى بعدَ أنْ عَجزَ من يستعملونَهُ على فهمه» [١]. فالقمرُ مذكّرٌ عندَ سائرِ السَّاميّينَ، بينما نجدُ الشّمسَ مؤنَّثَةً عندَ السَّاميّينَ الجنوبيّينَ، مذكّرةً عندَ الشّماليّينَ، وفي منطقةِ الحدودِ يوجدُ شيءٌ من الخلط [٢]. وهذا المنطقُ الغيبيُّ ممّا فكّرَ فيه أصحابُ الفلسفة منَ العرب، فقد أوردَ أبو حيّانَ سؤالًا حولَ علّةِ تأنيثِ العربِ للشّمسِ، وتذكيرهم للقمَرِ، فأجابَهُ مسْكَوَيْه قائلًا: «... ولكنَّ الشّمسَ التي قصدَ السائلُ قصدَها بعينِها، فإنّي أظنُّ السّببَ في تأنيث العربِ إيّاها أنَّهُم كانوا يعتقدونَ في الكواكبِ الشّريفَةِ أنَّهَا بناتُ اللّهِ تعالى اللّهُ عن ذلكَ علوًّا كبيرًا وكلّما كانَ منها أشرفُ عندهُم عَبَدَوهُ. وقدْ سمُّوا الشّمسَ خاصّةً باسم الآلهة، فإنَّ اللاةَ اسمٌ منْ أسمائِهَا؛ فيجوزُ أنْ يكونوا أنّثوها لهذا الاسم؛ ولاعتقادِهِمْ أنَّهَا بنتٌ من البنات، بل هي أعظَمُهُنَّ عندَهُم» [٣]، وينتقدُ فندريس إقحامَ فكرةِ الجنسِ في علْم اللغة، وينتقدُ فكرةَ العقليَّةِ الجنسيَّة. وَمَعَ ذلكَ فإنَّهُ يعترفُ بوجودِ صِلَةٍ بينَ عقليَّةِ الشعبِ ولغته [٤].

والصّلةُ بينَ الجنسِ النّحويِّ والجنسِ في الطّبيعةِ غيرُ موجودَة؛ إذْ الذُّكورَةُ والأنوثةُ في الطّبيعةِ مختلفةٌ عمّا هو في النّحوِ، «فالتذكيرُ والتأنيثُ نواح تطريزيَّة تقسيميَّة خلافيَّة، للتفريقِ بينَ طائفتينِ منَ الكلماتِ من ناحية سلوكِهمَا في السِّيَاقِ، ولكنَّ الذُّكورَةَ والأنوثَةَ مفهومانِ منْ مفهوماتِ الدراساتِ الطبيعيَّة ينبنيانِ على التَّفريقِ بينَ وظائفِ الأعضاء، فالكلمةُ التي تدلُّ على ذكورةٍ عضويَّةٍ قدْ تحرمُ التَّذكيرَ النَّحويَّ؛ كحمزة، الذي تلحقُهُ التَّاءُ في آخره. والفعلُ يؤنَّثُ جوازًا معَ كلِّ أنواعِ الجموعِ» [٥]

وتختلفُ اللّغاتُ فيما بينَهَا « فهناكَ لغاتٌ بدونِ الزَّمَنِ [٦]، ولغاتٌ بدونِ الحالةِ [٧]، ولغاتٌ بدونِ الجنسِ [٨]، وهناكَ لغاتٌ ليسَ فيها أيُّ فصيلَةٍ منْ هذه الفصائلِ التقليديَّة جميعا» [٩] وتفتقدُ بعضُ اللّغاتِ فصيلةَ العددِ كليًّا؛ إذْ لا تتمثّلُ هذه الفصيلةُ في أسماءِ بعضِ اللّغات، فاللّغاتُ اليابانيّةُ والصّينيّةُ لا تميّزُ بينَ المفردِ والجمعِ وكذلكَ اللّغةُ الماليّةُ؛ (اللّغة الرّئيسة في ماليزيا)، إذْ لا تعدُّ فصيلةُ العددِ في تلكَ اللّغاتِ جزءًا منَ النّحوِ [١٠].

ويكونُ تأنيثُ الاسم والصِّفَةِ في اللغاتِ السَّاميَّةِ والحاميَّةِ غالبا بإضافةِ تاءٍ إلى المذكَّرِ، أمّا في اللغاتِ الهنديَّةِ– الأوروبيَّةِ فللتأنيثِ طرُقٌ أخرى كثيرةٌ؛ منها تضعيفُ

الحرفِ الأخيرِ للمذكَّر (Chat, te; gras se) ، ومنها استبدالُ حرفٍ آخرَ به (Loup, Ve;) neuf, ve) ومنها استبدالُ عددٍ منَ الأحرفِ الأخيرةِ في المؤنَّث بعددٍ منَ الأحرفِ الأخيرةِ في المذكَّرِ (instituteur, trice, pecheur, cheresse) ومنها مدُّ الحرفِ الأخيرِ في المذكَّرِ (berger, ere; fermier, iere) (١١).

الجنس المحايد وإمكانيّة وجوده في العربيّة:

يرى بعضُ الباحثينَ وجودَ ما يُسمَّى بالجنسِ المحايدِ في العربيّة، إذْ إنَّ «مَنْ، ومَا، ليستا سِوى ضَميرينِ موصولَيْنِ ... وهما لا تُشيرانِ إلى النّوعِ أو العددِ» (١٢). وتُستعْمَلُ «مَنْ» للكائناتِ العاقلَة، و «ما» للأشياء، وهي في رأي هنري فليش تعبِّرُ عن المُحايد، وهي الحالةُ الوحيدةُ في العربيّةِ أيضًا التي يُخصَّصُ فيها للاسم المحايد اصطلاحٌ خاصٌّ (١٣)، ورأى بعضُ الباحثينَ المحدثينَ، أنَّ «مَنْ» للمذكّرِ، و «ما» للمؤنّثِ (١٤).

وتحديدُ بعضُ الباحثينَ أنَّ «مَنْ» للمذكَّرِ، و «مَا» للمؤنَّثِ، أمرٌ فيه نظرٌ، إذْ هُما منَ الألفاظِ الموجودةِ في العربيّةِ ممّا يُحدَّدُ جنسُهما بالتّركيب، وممّا يُماثلُهما أيضًا « كلُّ»، و «بعضُ»، و «جميعُ»، و «غيرُ»، و «ال» الموصولةُ. وهو رأيٌ بعيدٌ كلَّ البعدِ عن منطقِ العربيّةِ وتراكيبِها، إذْ تُستعمَلُ كلتاهما للجنسينِ معًا، وقد ذكرَهُما المَرْزُوقيُّ في تناولِه لألفاظِ الشّمولِ والعموم، فـ«المسؤولُ متى سمعَ هذه الألفاظَ، فإنَّهُ متى راعَى، لم يجدْ في الأجناسِ التي يُسأَلُ بها عَنْهَا شيئًا إلا ويَصْلُحُ أَنْ يكونَ جوابًا للسّائلِ إذا قصَدَهُ وجَعَلَهُ جوابًا» (١٥)، وقدْ عبَّرَ ابنُ عصفورٍ عنْ رأيِ حصيفٍ في هذهِ المسألةِ، « فيجوزُ فيما كانَ منَ الموصولاتِ، للواحدِ، والاثنينِ، والجمعِ، والمذكّرِ، والمؤنّثِ، بلفظٍ واحدٍ؛ نحو «مَنْ»، و «مَا» الحملُ على اللّفظِ فيعاملُ معاملةَ الواحدِ المذكَّرِ، والحملُ على المعنى؛ فيكونُ الحكمُ على حسبِ المعنى الذي تريدُ» (١٦). وهو ردٌّ على ما جاءَ به بعضُ المحدثينَ.

أمّا حقيقةُ وجودِ الجنسِ المحايدِ في العربيَّة فطبيعةُ الأشياءِ تقتضي إثباتَه، وأرى أن يدخلَ فيه جميعُ الكلم ممَّا لا يتّضحُ تذكيرُه أو تأنيثُهُ إلا منْ التّراكيب؛ نحو، بعض، وكلّ، وجميع، ومَن، وما، وغير، وكذلك إضافةُ جميعِ الكلمِ الذي يذكّرُ ويؤنّثُ.

وقد عدَّ باحثٌ أنَّ الجنسَ المحايدَ في العربيّةِ يدخلُ فيه المذكّرُ المجازيُّ والمؤنّثُ المجازيُّ (١٧). والجنسُ المُحايدُ ممّا هوَ ليسَ بمذكَّرٍ ولا بمؤنَّثٍ، موجودٌ في بعضِ اللّغاتِ الإنسانيّة، وقدْ ذكرَهُ أفلاطونُ، في حديثه عن سلامةِ الأسلوبِ وما يجبُ أنْ يراعيَه الأديبُ قائلًا: « أَجناسُ الأسماءِ؛ فمنها مذكَّرٌ، ومنها مؤنَّثٌ، ومنها ما يكونُ وسطًا بينَ ذلكَ، فقدْ يحتاجُ أيضًا إلى استعمالِ تلكَ المقولاتِ بدقّةٍ» (١٨). وقدْ أوْمَأَ ابنُ رُشْدٍ إلى ذلكَ مفسِّرًا

ومبيِّنًا في تلخيصه لكتاب الخطابة في الوصيَّة الرّابعة في قوله: «وفي بعض الألسُنَة ليسَ يلفَى فيه للمذكَّرِ والمؤنَّث شَكْلٌ خاصٌّ؛ كمثلِ ما حُكيَ أنَّه يوجدُ في لسانِ الفرس. وهذا يوجدُ في الأسماء والحروف. وقد يوجدُ في بعض الألسُنَة أسماءٌ هي وسَطٌ بينَ المذكَّرِ والمُؤنَّثِ على ما حَكى أنَّهُ يوجدُ كذلكَ في اليونانيّةِ» (١٩).

والهنديَّةُ الأوروبيَّةُ فيها جنسٌ ثالثٌ أيضا، هوَ المبهَمُ. ويبدو الجنسُ في مظهرٍ خاصٍّ في بعضِ لغاتٍ إفريقيَّةَ أو أمريكا. فلغةُ الألجونكين (ALGONQUIN) وبعضُ اللغاتِ أسقطَتِ التذكيرَ والتأنيثَ منهَا، وقسمَتِ الأسماءَ فيها إلى أسماء أحياء وأسماء جمادات، ومثلُ ذلكَ مجموعةُ البانتو في جنوب إفريقيا، ففي هذه اللغاتِ يُراعِي المتكلِّمُ في صيغِ الأسماءِ التَّفرقَةَ بينَ الحيِّ والجمادِ؛ ولا يَهُمُّها بعدَ ذلكَ ما يدخُلُ تحتَ كلٍّ واحدٍ منَ الجنسينِ منْ أشياءَ؛ فقدْ تضعُ الألجونكينُ بينَ الأشياءِ المدلولَ عليها بالجنسِ الحيِّ إلى جانبِ الحيوانِ؛ نحو الأشجارِ والأحجارِ والشمسِ والقمرِ والنجومِ والرعدِ والثلجِ والجليدِ والقمحِ والخبزِ (٢٠)

وكلُّ كلمةٍ تنتهي في الألمانيَّةِ بـ (chen) أو بـ (lein) منْ جنسِ المحايدِ دونَ النَّظرِ إلى دلالتِهَا في واقعِ الحياةِ، ومنْ هذا النَّوْعِ في اللُّغَةِ الألمانيَّةِ كلمةُ (Fraulein) بمعنى آنسة، وكلمةُ (Madchen) بمعنى بنت، و (Hauschen) بمعنى بيت صغير. فكلّها تصنَّفُ في اللُّغةِ الألمانيَّةِ منَ المحايدِ وذلك وفقَ الصِّيغِ اللُّغويَّةِ لا وفقَ الدّلالةِ في الواقعِ الخارجيِّ، وكلُّ هذهِ الأمثلةِ توضِّحُ أنَّ تصنيفَ اللغاتِ للأسماءِ منْ هذا الجانبِ يختلفُ منْ لغةٍ لأخرى، ولكنَّهُ في كلِّ حالَةٍ لا يخرجُ عنْ كونِهِ مجرَّدَ تصنيفٍ للكلماتِ (٢١).

ويرى بروكلمان أنَّ في بعضِ اللّغاتِ البدائيَّةِ أنواعًا كثيرةً من الأجناسِ، يفترقُ بعضُها عن الآخرِ نحويًّا، وتتوزّعُ فيها كلُّ أشياءِ العالمِ المحسوسِ، ومرجعُ هذا التّوزيعِ؛ تأمّلاتٌ لاهوتيّةٌ، أو خرافيَّةٌ بقدرِ ما يبدو للرّجلِ البدائيِّ أنَّ العالمَ كلَّهُ منَ الأحياءِ (٢٢).

والتأنيثُ فرعٌ من أصلٍ كما يراهُ سيبوَيْه، وهو التّذكيرُ؛ فـ «المذكّرُ أخفُّ عليهم من المؤنّثِ؛ لأنَّ المذكّرَ أوّلُ، وهو أشدُّ تمكّنًا، وإنَّما يخرجُ التّأنيثُ من التّذكيرِ» (٢٣). وتبعَ سيبويهِ بعضُ النّحاةِ (٢٤)؛ ذلكَ أنَّ المؤنّثَ ذو علامةٍ والمذكّرُ غيرُ ذي علامةٍ.

قسمةُ الجنسِ ومطابقةُ طبائعِ الأشياءِ:

يرى بعضُ الباحثينَ أنَّ فصيلةَ الجنسِ أبعدُ المقولاتِ عنِ المنطقِ العقليِّ (٢٥)، إذْ لا يبلغُ الفصلُ بينَ المذكّرِ والمؤنَّث حدَّ التّطابقِ بينَ الواقعِ واللّغة، فهناكَ من الجوامدِ ما يذكّرُ وما يؤنّثُ على نحوِ اعتباطيٍّ (٢٦). وفي العربيّةِ أمثلةٌ كثيرةٌ ممّا يذكّرُ ويؤنّثُ، دونَ وجودِ سببٍ في البنيةِ المكوِّنَةِ للكلمةِ، وقدْ أورَدتْ كتبُ المذكّرِ والمؤنّثِ أمثلةً على كلمٍ مؤنّثةٍ لا

يجوزُ تذكيرُها؛ نحوُ الكَبِد، الكَرِش، العَضُد، الخِنْصَر، البِنْصَر، المِلْح، الكَأس، النَّاب، الضَّبع، الدَّلْو، الدَّبُّور، الشَّعير... (٢٧) .

وأمثلةٌ أخرى على كلم مذكّرة لا يجوزُ تأنيثُها؛ نحوُ البَطْن، القَميص، الرِّداء، والصَّدْر، والضِّرْس... (٢٨) . وقالوا إنَّ «جميعَ أسماءِ الفَرْج من الذَّكر والأنثى مذكَّرٌ» (٢٩) . ومن الألفاظ ما يستوي فيه المذكّرُ والمؤنّثُ؛ نحوُ السّماء، والسّلطان، والطَّريق، والسّبيل، والحال، والحانوت، والهُدى، والآل، والضُّحى، والقِدْر، والصّاع، والمِسْك، والسِّلْم... (٣٠) .

وَوَقَعَ الاختِلافُ عِنْدَ أَهْلِ تَميم وَالحِجَازِ في تَذكِيرِ بَعْضِ الأَلْفَاظ وَتَأنيثِهَا؛ فَأَهْلُ الحِجَازِ يَقولونَ: «هي التَّمْر وَهِيَ البُرُّ، وَهِيَ الشَّعيرُ، وَهِيَ الذَّهَبُ، وَهِيَ البُسْرُ وَتَميمُ تُذَكِّر هذا كُلَّه» (٣١) و «أهل الحجاز يؤنثون الطَّريق، والصِّراط، والسَّبيل، والسُّوق، والزُّقَاق، والكلّا، وهوَ سوقُ البصرةِ، وبنو تميم يذكِّرونَ هذا كُلَّهُ» (٣٢) .

والأمثلةُ المتقدّمةُ تَكشفُ أنَّ بابَ مقولةِ الجنس ليسَ يَجري على «قياس مطَّرد، ولا لهما بابٌ يحصرُهُما، كما يدَّعي بعضُ النّاس» (٣٣) ، والتّأنيث المعنويّ في اللّغة العربيّة قضيّة شائكة ومتشعّبة، ومن العسير أن يُحدَّدَ لها معايير قاطعة، تضع قاعدة صرفيّة محدّدةً تندرج الأسماءُ المؤنّثة تأنيثًا معنويًّا تحتها» (٣٤) .

إشكالُ حصرِ البابِ واطّرادِهِ:

أحسبُ ابنَ السّرّاج قد لامسَ حقيقةَ هذا البابِ في قولِه: « إنَّ من التّأنيث والتّذكير ما لا يُعلمُ ما قُصدَ به، كما أنّهُ يأتيكَ من الأسماءِ ما لا يُعرفُ لأيِّ شيءٍ هوَ» (٣٥) . وأرى أنَّ ابنَ التُّسْتَرِيِّ قدْ ردَّ ردًّا مُقنعًا على مَنْ يدّعِي حصرَ هذا البابِ واطّرادِ قياسِهِ، **إذ حُجَّتُهم في ذلك أنَّ علاماتِ المؤنّثِ ثلاثٌ** (٣٦) :

- الهاءُ في قائمة، وراكبة.
- والألفُ الممدودةُ في حمراءَ، وخُنْفَساءَ.
- والألفُ المقصورةُ في مثلِ حُبْلى، وسَكْرَى.

وهذه العلاماتُ موجودةٌ في المذكّر بعينِها؛ فالهاءُ موجودةٌ في نحوِ رجلٍ نسّابة، وعلاّمة، وراوية، وهي أمثلةٌ كثيرةٌ، حتّى أَنَّ الفرّاءَ قال: إنَّهُ لا يحصيه (٣٧) .

وأمّا الألفُ الممدودةُ فنحوُ رجل بَراكاء؛ للشّديدِ القتالِ، ورجلٌ ذي بَزْلاء؛ إذا كانَ جيِّدَ الرَّأيِ، ويومُ الثُّلاثاءِ والأربعاء. وأمّا الألفُ المقصورةُ فنحوُ رجلٍ خُنْثَى، وزبَعْرَى للسَّيّءِ الخُلُقِ، وكُمَّثْرى، وجَرْحَى وسَكْرى. ولهذه الأسبابُ التي ذكرَها؛ يصلُ ابنُ التُّسْتَرِيّ إلى

إلماحَةَ دالّة، إذْ « ليسَ يجبُ الاشتغالُ بطلبِ علامةِ تميِّزُ المؤنّثَ منَ المذكَّر؛ إذْ كانا غيرَ منقاسَيْنِ، وإنّما يُعملُ فيهما على الرّوايَةِ، ويُرجَعُ فيما يَجرِيَانِ عليهِ إلى الحِكَايَةِ» [٣٨].

وظاهرةُ التّذكيرِ والتّأنيثِ في الأسماءِ تكونُ على ضربينِ [٣٩]:

♦ ما استحقَّ التّذكيرَ والتّأنيثَ بالطّبعِ وهو منَ الحيوانِ والإنسانِ، ويَعرفُ شخصُ الذّكرَ من الأنثى بالمعايَنَة، ومعلومٌ أنَّ اللّغةَ العربيّةَ فصلَتْ ممّا هو تحتَ هذا البابِ بينَ المذكّرِ والمؤنّثِ بمخالفةِ الأسماءِ، فقالوا: رجلٌ/ امرأةٌ، وبعيرٌ/ ناقةٌ.

♦ ما استحقَّ التّذكيرَ والتّأنيثَ بالوضعِ أو الاصطلاحِ، لعدَمِ وجودِ أعضاءِ تذكيرٍ وتأنيثٍ به؛ كالجماداتِ والمعاني.

وقدْ حاولَ بعضُ علماءِ العربيّةِ وضعَ قواعدَ قياسيةٍ لأجلِ تمييزِ المؤنَّثِ بلا علامَةٍ؛ وهو ما يُعرفُ بالتّأنيثِ المجازيِّ، فقالوا [٤٠]:

▪ كلُّ ما في رأسِ الإنسانِ من اسم لا هاءَ فيه فهوَ مذكّرٌ إلا ثلاثةً؛ العينَ والأذنَ والسّنَّ، فهيَ مؤنّثةٌ وسائرهُ مذكّرٌ؛ نحوُ الخَدِّ، والرّأس، والصُّدْغ، والشّارب، ويجوزُ التّذكيرُ والتّأنيثُ في اللّسانِ، والقفا، والعُنُقِ، والعِلْبَاءِ؛ عَصَبةٌ في العنُقِ، واللِّيتِ؛ صفحةُ العنُقِ.

▪ كلُ ما في باطنِ جسد الإنسانِ من اسم لا هاءَ فيهِ فهوَ مذكّرٌ؛ نحوُ القَلب، والفُؤاد، والطِّحالِ، والمعَى، إلا الكَبدَ فإنَّها مؤنّثةٌ. وما في الإنسانِ من المذكَّر؛ الصَّدرُ، والثَّدْيُ، والبَطْنُ، والظَّهرُ، والصُّلبُ، والمرْفقُ، والزَّنْدُ، والحَشى، والخَصْرُ، والعُصْعُصُ، والفُروجُ، وجميعُ أسماءِ الفرجِ من الذّكرِ والأنثى مذكّرٌ.

وما في بدنِ الإنسانِ من المؤنّث: الكَتفُ، والعَضُدُ، والذّراعُ، والكفُّ، واليدُ، والشّمالُ، واليمينُ، والوَرِكُ، والفَخِذُ، والسّاقُ، والعَقِبُ، والرِّجلُ، والقدمُ. والأصابعُ كلُّها مؤنّثةٌ إلا عندَ بني أسَدٍ.

سَنَنُ العربيَّةِ في الإبانةِ عن نوعِ الجنسِ:

أساليبُ العربيّةِ في التّأنيث متنوّعةٌ مُتباينةٌ، فكيفيّةُ التّأنيثِ في العربيّةِ لا تأخذُ شكلًا مُحدّدا، فمنها طرقٌ قياسيّةٌ بعلاماتِ التّأنيث، أو المورفيماتِ الصّرفيَّة التي تلحقُ الأسماءَ، والأدواتَ، والأفعالَ. ومنها غيرُ مَقيسة؛ وهي ما خلَتْ منَ العلاماتِ. **ويُمكنُ إجمالُ الأساليبِ المستخدمةِ في الإبانةِ عن الجنسِ في العربيّةِ في الآتي:**

▪ بعضُ كلمِ العربيّةِ تُقابلها كلماتٌ أخرى للجنسِ الآخرِ دونَ إضافةِ زائدةٍ تمييزيّةٍ بينهُمَا؛ نحوُ أسد/ لبؤة، جمل/ ناقة، خروف/ نعجة، حمار/ أتان.

وكأنَّ هذا الأسلوبَ في التّأنيث هو الأصلُ في نظام العربيّة، إذ «الأصلُ في الأسماءِ المختصّة بالمؤنّثِ أنْ لا يدخلُها الهاءُ» (٤١)؛ «لكنَّهم خافوا أنْ تكثرَ عليهم الألفاظُ، ويطولَ عليهم الأمرُ، فاختصروا ذلكَ بأنْ أتوا بعلامةٍ، فرَقوا بها بينَ المذكّرِ والمؤنّثِ» (٤٢).

- بعضُ كلم العربيّةِ يتحقّقُ فيها التّأنيثُ عن طريقِ مجموعةٍ من المورفيماتِ التّمييزيّة، إذ لمّا كانَ التّذكيرُ أصلًا استغنى عن علامةٍ بخلافِ التّأنيثِ؛ فإنّهُ فرعٌ فافتقرَ إلى علامةٍ (٤٣)، **ويمكنُ إجمالُها في الآتي**:

أوّلًا- التّاء:

الأصلُ في كلِّ مؤنّثٍ أنْ تلحقَهُ علامةُ التّأنيثِ للفرقِ بينَ المذكّرِ والمؤنّث لإزالةِ الاشتراك، وأمّا ما لا يوجدُ في بنيته علامةٌ للتأنيث؛ كهند، وشمس، ونحو ذلكَ، فإنَّ التّاءَ فيه مقدّرةٌ مُرادَةٌ، وإنّما حُذفَتْ منَ اللّفظ للاستغناءِ عن العلامةِ باختصاصِ الاسم بالمؤنّث (٤٤). والأكثرُ أنْ يُجاءَ بها لتمييزِ المؤنّثَ من المذكّرِ في الصّفاتِ؛ كمُسلَم ومسلمة، وضَخم وضَخمة، ولاصقةُ تاءِ التأنيثِ غيرُ دالّةٍ على التأنيثِ دائمًا **إذْ تخرُجُ إلى معانٍ دلاليّةٍ أخرى**:

- التّفريقُ بينَ الجنسِ والواحد: نحو تَمْر تَمْرَة، وبَقَر بَقَرَة (٤٥). فتمْرٌ جمعٌ للجنسِ، وتَمْرةٌ مُفردٌ، جُمِعَ جنسُهُ بإضافةِ لاصقةِ التّاءِ إليها.

- للفرقِ بينَ المذكّرِ والمؤنَّث في الجنس؛ كنحوِ امرئٍ وامرأةٍ، ومرءٍ ومرأةٍ، وشيخٍ وشيخةٍ، وقالوا: غلامٌ وغلامةٌ، ورَجُلٌ ورَجُلةٌ (٤٦).

- المبالغةُ في صفةِ المدحِ والذّمِّ: فقدْ قالوا لمَنْ يمدحونَهُ: رجلٌ علّامةٌ، ونسّابةٌ، وراويةٌ، فيُقال رجلٌ راويةُ الشّعر، وبعيرٌ راويةٌ، وبَغْلٌ راويةٌ، أيْ يُكثرُ الاستقاءُ عليه، وقالوا في الذّمّ: رجلٌ

لحّانَةٌ وهِلْباجةٌ، أيْ الثّقيلُ من النّاسِ الأحمقِ (٤٧).

- لتأكيدِ التّأنيث: وهو قليلٌ؛ كنحوِ ناقة، ونعجة، وذلكَ أنَّ النّاقةَ مؤنّثةٌ من جهةِ المعنى؛ لأنَّها في مقابلةِ جملٍ، وكذلكَ نعجةٌ في مقابلةِ كَبْش، فلمْ يكنْ مُحتاجًا إلى علامةِ تأنيثٍ؛ فصارَ دخولُها على سبيلِ التّأكيدِ؛ لأنّه كانَ حاصلًا قبلَ دخوله (٤٨).

- لتأكيدِ تأنيثِ الجمعِ: لأنَّ التّكسيرَ يُحدثُ في الاسم تأنيثًا؛ ولذلكَ يُؤنَّثُ فعلُه؛ كنحو حِجارة، وذِكارة، وصُقورة، وعُمومة (٤٩). وهو لَصقٌ جائزٌ، وقدْ يكونُ واجبُ اللّصقِ في «أفعِلة» كـ «أغْرِبة» و «فِعْلَة» كـ «فِلْحَة» (٥٠).

- الإتيانُ في معنى ياءِ النّسبِ: كنحو المهالبةِ، والأشاعثَةِ، والمَسامعَةِ، والأصلُ مُهَلَّبيٌّ، وأشْعَثيٌّ، ومَسْمَعيٌّ. فلمّا لم يأتوا بياءِ النّسبِ أتوا بالتّاءِ عوضًا منها، فأفادتْ النّسبَ كما كانتْ تُفيدُهُ الياءُ في مُهلبيٍّ ونحوِه (٥١).

- الدّلالةُ على التّعريبِ: كنحو جَواربةٍ، ومَوازجةٍ؛ لأنَّ الجَوْرَبَ أعجميٌّ، ومَوازِجةٌ جمعُ مَوزَجٍ، وهو كالجَوْرَبِ. وهو مُعرّبٌ. وأصلُهُ بالفارسيّةِ مُوزَةْ (٥٢).

- إلحاقُها للعوضِ في الجمعِ عن ياءٍ محذوفةٍ: فلا بُدَّ منها أو منَ الياءِ في الذي على زنةِ «مَفاعيل»؛ كنحوِ الفَرَازِنَة (٥٣)، والجَحَاجِحَة (٥٤) في جمعِ فَرزان، وجَحْجَاح، وقياسه فَرَازِينُ وجَحَاجيحُ، فلمّا حذفوا الياءَ وليستْ ممّا يُحذَفُ عوّضوا التّاءَ منها (٥٥).

- دخولُها عوضًا عن ياءِ الإضافةِ وذلكَ في: أب، وأم، فنقول: يا أبَةِ، ويا أمَّةِ، نريد: يا أبي،

ويا أمّي (٥٦).

- التّكثير: نحو غرفةٍ، وعمامةٍ، وإداوةٍ، ونهايةٍ، فالهاءُ ها هنا داخلةٌ للتّكثير (٥٧).

- إفادةُ التّذكير: وممّا يدلُّ على أنَّ لاصقةَ التّاءِ لا تفيدُ التأنيثَ بشكلٍ مطلقٍ إفادتُها التّذكيرَ في الأعدادِ، فتلتصقُ بالعددِ المذكّرِ من ثلاثةٍ إلى عشرَةٍ، يُقالُ: عندي ثلاثةُ رجالٍ، وأربعةُ غلمانٍ، ولا تلتصقُ بالعددِ المؤنّثِ من الثّلاثةِ إلى العشرَةِ، يُقال: عندي ثلاثُ نسْوةٍ، وأربعُ جَوَارٍ (٥٨). فالأعدادُ «تأنيثُها بالعكسِ من تأنيثِ جميعِ الأشياءِ، فالتّاءُ فيها علامةٌ للتّذكيرِ، وسقوطُها للتّأنيثِ» (٥٩).

وقدْ تلحقُ لاصقةُ التّاءِ الفعلَ الماضي؛ في نحوِ قامَتْ هندٌ، لإفادةِ تأنيثِ الفاعلِ، وقد يكونُ إلصاقُها واجبًا في مواضعَ، وجائزًا في أخرى، ومذهبُ ابنُ الأنْبَاريِّ إثباتُها، وقباحُة حذفِها. يقولُ: « واعلمْ أنَّ أفعالَ المؤنّثِ إذا لاصَقَتْهَا، كانَ الاختيارُ إثباتَ التّاءِ، وكانَ حذفُها قبيحًا، كقولِكَ: قامتْ هندٌ وفاطمةُ» (٦٠).

ومُستصفى القولِ في تاءِ التأنيثِ أنَّنا لا نعدُّها ذاتَ أصالةٍ في التّأنيثِ، بل تؤدّي معانيَ دلاليّةً متباينةً؛ نحو التّذكيرِ، والنّسبةِ، والإفرادِ، والعُجمةِ، والتّعويضِ، وغيرِ ذلكَ من المعاني المختلفةِ، وهو ما يُخرجُها عن أصالةِ التأنيثِ.

أمّا تأنيثُ الجمعِ بالتّاءِ فليسَ بحقيقيٍّ؛ لذلكَ اتّسعَ فيما أُسْندَ إليه إلحاقُ العلامةِ وتركُها. فنقولُ: فَعَلَ الرّجالُ والمسلماتُ والأيّامُ، وفَعَلَتْ، وقدْ علّلوا ذلكَ أنَّ الجمعَ يُكسبُ الاسمَ تأنيثًا؛ لأنّه يصيرُ في معنى الجماعةِ، وهذا التّأنيثُ ليسَ بحقيقيٍّ؛ لأنّهُ تأنيثُ الاسم لا تأنيثُ المعنى، وهو بمنزلةِ الدّارِ والنّعلِ ونحوِهما، فإذا أسندَ إليه فعلٌ جازَ في فعلِهِ

التّذكيرُ والتّأنيثُ، فالتأنيثُ على إرادةِ الجماعةِ، والتّذكيرُ على إرادةِ الجمعِ، ولا اعتبارٌ بتذكيرِ واحدِه، أو تأنيثِه (٦١) . فعندَ الإتيانِ بالجمعِ السّالمِ المؤنّثِ منْ بعضِ كلمِ العربيّةِ المذكّرةِ، **يُفضي بنا الأَمرُ أنْ نكونَ أمامَ جنسينِ متباينينَ**:

- أحدِهما المفردُ المذكَّرُ: في نحوِ اصطبل، واختبار، وامتحان، ومحمّد، وحمزة، وعبيدة...
- الثّاني الجمعُ المؤنّثُ السّالمُ منها: اصطبلاتٌ، واختباراتٌ، وامتحاناتٌ، ومحمّداتٌ، وحمزاتٌ، وعبيداتٌ.

فمن أجازَ تذكيرَ الفعلِ وتأنيثِه معَ مثلِ هذه الجموعِ فهو لأنّهم حملوهُ على اللّفظِ مرّةً وعلى المعنى مرّةً فقالوا: جاءَ (جمع) الهنداتُ، وجاءَتْ (جماعة) الهنداتُ. فـ (جمع/ جماعة) هو المعنى.

وأحسبُ أنَّ العربَ تنبّهوا إلى ما يَظهرُ من تباينٍ في الجنسِ حينَ الجمعِ في نحوِ ما تقدَّمَ؛ فقدْ أجازَ الفرّاءُ التّذكيرَ والتّأنيثَ إنْ كانتْ في واحدِه الهاءُ فسقطتْ (٦٢) . واختيارُ كثيرٍ منَ النّحويّينَ أنَّ كلَّ جمعٍ لمْ يغيَّرْ عنْ بنيةِ واحدِه؛ نحو هذه سِدْرَةٌ، وهذا سِدْرٌ بإسكانِ الدّالِ فيهما جميعًا، فإنْ قُلت ثلاثَ سِدَرٍ بفتحِ الدّالِ أنّثْتَ (٦٣) .

وتلمّسُ ممّا وردَ منْ آراءِ لعلماءِ العربيّةِ في أمرِ علامةِ التّاءِ يوصلُ إلى وجودِ اختلافاتٍ أيضًا، فقد ذهبَ سيبويهِ إلى أنّ التّاءَ في الكلماتِ؛ نحو أختٍ، وبنت، وثنتين، وكلتا، وملكوتٍ، وعنكبوتٍ، لحقتْ هذهِ الكلماتُ للتّأنيثِ (٦٤) . وأمّا الفرّاءُ فيرى أنَّ تاءَ بنتٍ، وأختٍ، بدلًا من لامِ الفعلِ. أي الواوُ. وهيَ تشبهُ التّاءَ المربوطةَ المعوّضةَ في نحوِ سنةٍ، ورئةٍ، وفئةٍ؛ ولكنّها ليستْ عوضًا (٦٥) . وقالَ بعضُهم هيَ أصليّةٌ تثبتُ في الوصلِ والوقفِ، وليستْ للتّأنيثِ؛ لأنَّ تاءَ التّأنيثِ يكونُ ما قبلَها مفتوحًا (٦٦) .

ويُمكنُ أنْ تدخلَ التّاءَ باعتبارِها مورفيمَ تأنيثٍ على الحرفِ؛ في نحوِ «لاتَ»، و «ثُمّتَ»، و «رُبَّتَ» (٦٧) . وقيلَ إنَّ التّاءَ في «لاتَ» للمبالغةِ في النّفيِ (٦٨) . وقالَ بعضُ البغداديينَ زائدةٌ (٦٩) .

ويرى رمضانُ عبدُ التّوابِ أنَّ ما نراهُ في بعضِ نصوصِ المعاجمِ العربيَّةِ؛ نحوُ «خنفسة» و «خنفسا» و «خنفساء»، لا يصحُّ أن يكونَ ركامًا لغويًا، لظاهرةِ تطوُّرِ تاءِ التّأنيثِ إلى الألفِ المقصورةِ، وهوَ بدايةٌ لمرحلةٍ جديدةٍ من اندثارِ ألفِ التَّأنيثِ المقصورَةِ والممدودَةِ، وحلولُ التَّاءِ محلَّهُما، وهيَ تلكَ المرحلةُ التي انتهَتْ بمثلِ ما حدَثَ في كثيرٍ منَ اللَّهجَاتِ العربيَّةِ المعاصرَةِ، منْ ضياعِ هاتينِ العلامتيْنِ. فالتطوُّرُ سارَ في هذهِ الكلمةِ

قديمًا على النَّحوِ الآتي: خنفساء خنفسا خنفسة، كما حدثَ بعدَ ذلكَ في مثلِ: صحراء صحرا صحرة.. وغيرِ ذلكَ (٧٠).

وذكرَ عبدُ التَّوَّابِ أنَّ أمثلتَهُ («خنفسة» و «خنفسا» و «خنفساء) مأخوذةٌ منَ القاموسِ المحيطِ؛ غيرَ أنَّه بالعودةَ إلى القاموسِ المحيطِ ولسانِ العربِ أيضا لا نجدهما يذكران استعمال (خنفسا) ؛ ولعلّه استعمال عاميّ؛ قال ابن منظور: «والأنثى خُنْفَسَة وخُنْفَساء وخُنْفَساءة» (٧١).

وفي استعمالاتِ أسماءِ الإشارةِ في العربيّةِ نجدُ أنَّ الإبانةَ عن معنى التانيثِ تُفضي إلى ملازمةِ التّاءِ لبعضِ هذه الأسماءِ، ويمكنُ توضيحُ ذلكَ منْ الآتي:

اسمُ الإشارةِ	الدِّلالة
تيكَ/ تلكَ	مفردٌ مؤنّث
ذاكَ/ ذلكَ	مفردٌ مذكّر
تانكَ	مثنّى مؤنّث
ذانكَ	مثنّى مذكّر
هاتانِ	مثنّى مؤنّث
هذانِ	مثنّى مذكّر

وفي الأسماءِ الموصولةِ، نجدُ ما يشبهُ ملازمةَ التاءِ للمؤنّثِ، وامتناعَها معَ المذكَّرِ؛ نحو:

الاسمُ الموصولُ	الدِّلالة
الّتي	مفرد مؤنّث
الّذي	مفرد مذكّر
اللّتان	مثنّى مؤنّث
اللّذان	مثنّى مذكّر
اللاتي/ اللّواتي	جمع المؤنّث
الّذين	جمع المذكّر

وفي الأمثلةِ المتقدّمةِ ملمَحٌ بيّنٌ من طُرُقِ الإبانَةِ في مقولةِ الجنسِ في نظامِها، وكأنَّ العربيّةَ في نظامِها تحاولُ إبعادَ ما يكونُ منْ علاماتِ التأنيثِ عنِ المذكَّرِ، ومحاولةَ إلصاقِها بما تعبِّرُ عنه، لكنَّ هذه القاعدةَ ليستْ قاعدةً مُحدّدةً في جميعِ نواميسِهَا.

ويظهرُ أنَّ تاءَ التّأنيثِ المربوطةِ أكثرُ علاماتِ التّأنيثِ استخدامًا في العربيّةِ؛ لذلكَ وُسمَ ما لحقتْ به منَ الأعلامِ مؤنّثًا، وإنْ كانَ الذي لحقتْ به مذكّرًا معنًى فهوَ يوصفُ بالمؤنّث اللّفظيِّ؛ نحو عُبيدةَ، وطَلْحةَ، و«كثيرٌ منَ الكوفيّينَ يجوّزُ: قالتْ طلحةُ ونحوُهُ، مراعاةً للّفظ»(٧٢) . وهذه التّاءُ يكونُ ما قبلَها محرّكًا بالفتحِ دائمًا؛ كنحوِ صَغيرَةٍ، وعلامَةٍ، ورَقَبَةٍ. غير أنَّ الكلمَ المكوّنةَ منْ مقطعٍ واحدٍ عندَ الوقفِ يكونُ ما قبلَها ساكنًا؛ كنحوِ أخْتٍ، وبِنْتٍ.

وقدْ تكونُ تاءَ التّأنيثِ منَ السّوابقِ أيضًا في الفعلِ المضارعِ؛ نحو تَدْرسُ فاطمةُ، ومعنى ذلكَ أنَّ الفعلَ الماضي يتقبَّلُ دخولَ تاءِ التّأنيثِ بعدَ جذْرِه، فـ «دَرَسَ» تصيرُ «دَرَسَتْ»، والفعلُ المضارعُ عندَ إسنادِهِ للمؤنّثِ الغائبِ، يُسبقُ بتاءِ تأنيثٍ دالّةٍ على ما أسندَ إليه.

وفي نظامِ العربيّةِ قواعدُ مثبتةٌ تحدِّدُ سُبَلَ المطابقةِ بينَ أجزاءِ التّراكيبِ في التّذكيرِ والتّأنيثِ؛ كنحوِ المطابقةِ بينَ الفعلِ والفاعلِ، أو المبتدأِ والخبرِ، أو النّعتِ والمنعوتِ... (٧٣) .

ويمرُّ بنا في بعضِ استعمالاتِ العربيّةِ أنْ نتحايلَ على المذكّرِ أو المؤنّثِ باستخدام كلمةٍ مُحدّدةٍ، أو مورفيم مُحدّد للجنسِ، فالصّقرُ مذكّرٌ، وأنثاهُ صقرةٌ (٧٤) . ولكنْ نقولُ في بعضِ الاستعمالِ؛ أنثى الصّقرِ، والعُقَابُ أنثى (٧٥) . «قَالَ أَبُو عمر: عَن يونُسَ وَإِذا أَرَادوا المذَكَّر قَالُوا هَذَا شاةٌ ذَكر وَهَذَا حَمامةٌ ذَكّرٌ وَهَذَا بَطَّة ذَكَرٌ» (٧٦) ونقولُ ذكرُ العقابِ، وأنثى الأرنبِ.

ثانيًا- ألفُ التّأنيثِ:

وهي على ضربينِ؛ مقصورةٍ وممدودةٍ

فأمّا المقصورةُ فنحو حُبْلى، كُبْرى، وصُغْرى، وسَكْرَى، وذِكْرَى، وقدْ حدَّها ابنُ يعيش بقولِه: «تكونُ مفردةً ليسَ معَهَا ألفٌ أخرى فتُمَدَّ، إنّما هي ألفٌ واحدةٌ ساكنةٌ في الوصلِ والوقفِ فلا يدخلُها شيءٌ منَ الإعرابِ، لا رفعٌ، ولا نصبٌ، ولا جرٌّ. كأنَّهَا قَصُرَتْ عنِ الإعرابِ كلِّه، منَ القصرِ وهوَ الحَبْسُ» (٧٧) . وقالوا: إنَّ ألفَ التّأنيثِ المقصورةِ أصلٌ للممدودةِ (٧٨) .

وتُزادُ الألفُ آخرًا على ثلاثة أضرب: (٩٧)

- أحدُها للتّأنيثِ؛ كنحوِ دنيا، وحُبْلى.
- الثّاني أنْ تكونَ مُلحقةً؛ كنحوِ أرطىً (٨٠) ، ومِعْزىً، فمنْ نوّنَ فألفُه ألفُ إلحاقٍ، ومنْ لمْ ينوِّنْ للتّأنيثِ.
- الثّالثُ أنْ تكونَ لغيرِ تأنيثٍ ولا إلحاقٍ، بلْ لتكثيرِ حروفِ الكلمةِ؛ كنحو القبعثرى(٨١).

وأمّا الألفُ الممدودةُ، فتجيءُ على ضربينِ: (٨٢)

- الأوّلُ: ما يكونُ صفةً للمؤنّث، ولمذكّره لفظةٌ على غيرِ بنائِهِ، ويجيءُ على فَعْلاءَ؛ كنحو حمراءَ، وصفراءَ، وعوراءَ، ومذكّرُها على أَفْعَلَ.

- الثّاني: ما يجيءُ اسمًا وليسَ له مذكّرٌ اُشْتُقَّ له من لفظِه، وهو يجيءُ اسمًا؛ للواحدِ، والجمعُ. فالواحدُ؛ كنحو صحراءَ، وطَرْفاءَ. وللجمعِ؛ كنحو الحُكماءِ، والأصدقاءِ.

ثالثًا- الكسرةُ: (٨٣) وقدْ تكونُ قصيرةً أو طويلةً:

- تأتي كسرةٌ طويلةٌ في بعضِ الضّمائرِ؛ نحو «ذي» و «هذي».

- تأتي كسرةٌ قصيرةٌ في بعضِ الضّمائرِ؛ نحو «أنتِ» للمؤنّث، و «أنتَ» للمذكّرِ، وأكرَمَكَ» للمذكّرِ، وأكرَمَكِ» للمؤنّثِ. « وقدْ خصّوا المؤنّثَ بالكسرِ؛ لأنَّ الكسرةَ من الياءِ، والياءُ ممّا

تؤنّثُ بها» (٨٤).

- تأتي الكسرةُ القصيرةُ في بعضِ أعلامِ النّساءِ؛ نحو «رَقَاشِ»، و «حَذامِ»، و «قَطَامِ»، «وقدْ اختيرَ له الكسرُ؛ لأنّه كانَ معدولًا عمّا فيه علامةُ تأنيث، فعُدلَ إلى ما فيه تلكَ العلامةُ؛ لأنَّ الكسرَ من علاماتِ التّأنيثِ» (٨٥). وهي أعلامٌ مؤنّثةٌ معدولةٌ عنْ «راقشةَ»، و «حاذمةَ»، و «قاطمةَ».

- تأتي الكسرةُ القصيرةُ في الفعلِ الماضي فتكونُ علامةَ تأنيثٍ؛ نحو دَرَسْتِ.

- تأتي الكسرةُ الطّويلةُ في الفعلِ المضارعِ وفعلِ الأمرِ؛ نحو «تَجْلِسينَ» و«اجْلِسي».

والياءُ هي من اللّواصقِ التي تُحدّدُ الشّخصَ، والنّوعَ، والعددُ عندَ التصاقِها بفعلِ الأمرِ. وهي تدلُّ على التّأنيثِ، والمخاطبةُ، والإفرادُ؛ في نحوِ اكتبي، واذهبي.

وقدْ تلتصقُ الياءُ بالنّونِ للدّلالةِ على التّأنيثِ، وتفتحُ النّونُ؛ لأنَّ الزّيادةَ التي قبلَها بمنزلةِ الزّيادةِ التي في الجمعِ؛ كنحو قولكَ: أنتِ تفعلينَ، ولم تَفْعَلي، ولنْ تَفْعَلي (٨٦). وقد ذهبَ الأخفشُ إلى أنَّ الياءَ في تفعلينَ علامةُ تأنيثٍ وهيَ ليستْ ضميرًا، وممّا يؤكّدُ ذلكَ عندَهُ أنّ التّأنيثَ قدْ جاءَ بالكسرةِ وهي مُجانسةٌ للتّاءِ في نحوِ ضَرَبْتِ، في خطابِ المؤنّثِ (٨٧).

رابعًا- النّونُ الدّالةُ على النّسوةِ:

تلحقُ الماضي كنحو «كَتَبْنَ»، والمضارعُ «يكتبْنَ»، والأمر «اكْتُبْنَ». وفي الضّمائرِ نجدُ أنَّ التّفريقَ بينَ جماعةِ الإناثِ يكونُ بإضافةِ مورفيم لجمعِ التّأنيثِ؛ في نحو «أنتنَّ»، و «هُنَّ»، و «إياكنَّ»، و «إياهنَّ»، و «تُنَّ» في مثل «كتبْتُنَّ»، و «كُنَّ»؛ نحو «أكرَمَكُنَّ» (٨٨).

وقدْ بذلَ علماءُ العربيّةِ الوسعَ كلَّهُ في وضع قواعدَ ينقاسُ عليها هذا البابُ، وإنْ كانَ رأيُ بعضِهم بأنّهُ ممّا لا ينحصرُ وغيرُ مطّرد؛ ولكنَّ المتلمِّسَ لكتبِ التّراث ممّا تناولتْ هذا البابَ وكتُبِ المذكّرِ والمؤنّثِ خاصّةً يُفضي به إلى حُكمٍ قويٍّ لا يُدافعُ، بأنَّ قواعدَ هذا البابِ ممّا تتفلّتُ ويصعبُ حصرُها واطّرادُها.

ومن الأحكامِ التي قالوا بها فيما يخصُّ الإشكاليّاتِ المتخلّقةَ من الجموعِ مُحاولينَ توصيفَها وحصرَ هذا البابِ:

- كلُّ جمعٍ لغيرِ الناسِ، مذكّرًا كانَ واحدهُ أو مؤنّثًا؛ كالإبلِ جمعُ جملٍ، والأرجُلِ جمعُ رِجلٍ، والبغالِ جَمعُ بَغْلٍ، والظّباءِ جمعُ ظبْيٍ، فهو مؤنّثٌ (٨٩) .
- كلُّ جمعٍ في آخرهِ تاءٌ، فهو مؤنّثٌ؛ كنحو حَماماتٍ، وجَراداتٍ، وتَمَراتٍ، ودُرَيْهماتٍ، ودُنَيْنيراتٍ (٩٠) .

وأرى أنْ يكونَ جوازُ التّذكيرِ والتّأنيثِ في الجمعِ المنتهي بالتّاءِ إذا كانَ مفردهُ مذكّرًا، وأحسبُ أنَّ التّفكيرَ المنطقيَّ يرجّحُ ذلكَ؛ فدريْهماتٌ هي جمعُ دِرهمٍ قبلَ تصغيرِهِ، وكذلكَ دُنينيرات؛ فمفردُها قبلَ التّصغيرِ دينارٌ، وهو مذكّرٌ أيضًا.

ويذكرُ صبحي الصالحُ أنّهُ معجبٌ برأيِ فنسنك (Wwnsinck) في كتابِهِ «بعضُ ظواهرِ الجنس في اللُّغاتِ السَّاميَّة» (snme aspects gender in Semitic languages) عندمَا نفى أَن تكونَ علاماتُ التأنيثَ؛ كالتاءِ والألفِ الممدوةِ والمقصورةِ أماراتٍ حقيقيَّةً على التَّأنيثِ؛ ويرى أنَّهَا ليسَتْ أكثرَ منْ علاماتٍ للمبالغَةِ تفيدُ التكثيرَ؛ نحوُ علّامة وفهّامة في وصفِ مذكّرٍ، وقتلى وجرحى وشهداء وعلماء، في وصفِ بعضِ الجموعِ؛ ولا يستبعدُ صبحي الصّالحُ هذا الرَّأيَ إذا ما قورنَ بما تسيغُهُ العربيَّةُ الفصحى منْ صيَغٍ تفيدُ التأنيث رغمَ فقدانِها كلَّ أمارةٍ دالَّة عليه؛ نحو المرأةِ الحاملِ، والمرضعِ، والعاقرِ، والطالقِ، والثاكلِ، والعانسِ، والعاكبِ والناهد (٩١)

ويجدُ الباحثُ في العربيّةِ إشكاليّةً أخرى تتبعُ مقولةَ الجنسِ؛ ذلكَ أنَّ بعضَ الكلمَ يكونُ لأشياءَ مؤنّثةٍ ولا تذكّرُ، أو مذكَّرةٍ ولا تؤنّثُ، ونسمّي بها مؤنّثًا حينًا، ومذكّرًا حينًا آخر.

فالسّاعدُ هو مذكّرٌ ولا يؤنّثُ (٩٢) ، ومعناهُ الذّراعُ وهيَ مؤنّثةٌ (٩٣) . والبئرُمؤنّثةٌ (٩٤) ، والقليبُ اسمٌ من أسماءِ البئرِ مذكّرٌ (٩٥) ، وقد يذكّر ويؤنّث (٩٦) ويفضي هذا إلى أنْ يكونَ عندَنا اسمان؛ أحدُهما مذكّرٌ والآخرُ مؤنّثٌ، ومعنى هذا أنّنا أمامَ أمرٍ غيرِ منطقيٍّ، فكيفَ يكونُ عندَنا اسمان؛ أحدُهما مذكّرٌ والآخرُ مؤنّثٌ، وهما دالان لمدلولٍ واحدٍ، وقعَ بينَ المذكّرِ والمؤنّثِ.

▪ تأنيثُ جمعِ الكثرةِ بالتّاءِ والقليلُ بالنّونِ، وقد فعلتِ العربُ ذلكَ استحسانًا للفرقِ بينَ القليلِ والكثيرِ؛ نحو قولِهم: الأجذاعُ انكسَرْنَ، والجذوعُ انكسَرَتْ (٩٧).

▪ عدمُ دخولِ مورفيماتِ التّأنيثِ في بعضِ الكلمِ؛ كنحو طالقٍ، وحائضٍ، وطامثٍ.

وما ذلكَ إلاّ لأنّه انسجامُ الطّبيعةِ الاجتماعيّةِ والبيولوجيّةِ؛ ذلكَ أنَّ هذه الأسماءَ (الصّفات) اختصّتْ بها المرأةُ بيولوجيًّا، وليسَ ثمّةَ خشيةٌ من اللّبسِ إنْ لمْ تقترنْ بعلامةٍ شكليّةٍ للتّأنيثِ؛ فإنَّ المعنى والعُرفَ الاجتماعيَّ أدلُّ؛ إذْ لا مذكّرُ لها.

▪ يستوي المذكّرُ والمؤنّثُ في بعضِ الكلمِ:

فعولٌ، ومِفْعالٌ ومِفْعيلٌ، وفَعيلٌ بمعنى مفعولٍ، فيقالُ: رجلٌ صبورٌ وشكورٌ، وامرأةٌ صبورٌ وشكورٌ، وامرأةٌ معطارٌ ومئناثٌ، ومنطيقٌ، وجريحٌ، وقتيلٌ، وإذا لمْ يريدوا الموصوفَ أثبتوا الهاءَ (٩٨). وقدْ تدخلُ الهاءَ على بعضِ الكلمِ على صيغةِ «مفْعال» على غيرِ قياسٍ؛ نحو «رجل مِجْذامة»، و «مِطرابة»، و «مِعْزابة». والمرادُ بها مبالغةَ المدحِ أو الذّمِ (٩٩).

▪ كلُّ جمعٍ كانتْ في واحدتِه الهاءُ فسقطتْ من جمعِه فالجمعُ يُذكّرُ ويؤنّثُ؛ كنحو بقرٍ جمعُ بَقَرةٍ، وجرادٌ جمعُ جَرادةٍ، وحَبٌّ جمعُ حبَّةٍ، ونَخلٌ جمعُ نَخْلَةٍ (١٠٠).

▪ كلُّ جمعٍ على جمعِ التّكسيرِ للنّاسِ وسائرِ الحيوانِ النّاطقِ، يجوزُ تذكيرُه وتأنيثُه؛ كنحو الملوكِ، والقضاةِ، والرّسلِ (١٠١).

▪ إذا أسندَ للجمعِ فعلٌ فيجوزُ في فعلِه التّذكيرُ والتّأنيثُ، وقدْ علّلَ ابنُ يعيشَ ذلكَ؛ أنَّ مَنْ أنّثَ على إرادةِ الجمعِ، ومَنْ ذكّرَ فعلى إرادةِ الجمعِ ولا اعتبارٌ بتأنيثِ واحدِه أو تذكيرِه(١٠٢). فنقولُ: قامتِ الرّجالُ، وقامَ النّساءُ، وفي القرآنِ الكريمِ: ﴿**قالتِ الأعرابُ**﴾ (١٠٣).

▪ دخولُ التّاءِ معَ الصّفةِ لغرضِ المبالغةِ؛ كنحو رَبْعة بمعنى معتدلِ الطّولِ، ويَفْعَة بمعنى شاب. فنقولُ: فتى يَفعةٌ، وفتاةٌ يَفعةٌ، ورجلٌ رَبْعةٌ، وامرأةٌ رَبْعةٌ (١٠٤). وقالَ بعضُهم: إنَّ التاءَ ليستْ للمبالغةِ (١٠٥).

▪ بعضُ الصّفاتِ؛ نحو قولِهمْ: ناقةٌ ضامرٌ، وقولُهم: رجلٌ فروقةٌ، وامرأةٌ فروقةٌ (١٠٦).

▪ بعضُ الكلمِ في العربيّةِ جاءَ مذكّرًا ومؤنّثًا، ومردُّ ذلكَ تباينُ اللّهجاتِ؛ كنحوِ الإبهامِ مؤنثٌ وتذكيرُهُ لغةٌ لبعضِ بني أسد (١٠٧). والزّوجُ عندَ أهلِ الحجازِ يقعُ على الذّكرِ والأنثى جميعًا وعلى واحدٍ منهما (١٠٨). والشّعيرُ يذكّرُه أهلُ نجدَ ويؤنّثُه غيرُهم (١٠٩). وقدْ يزادُ في بعضِ الكلمِ ممّا يقعُ على المذكّرِ والأنثى في العربيّةِ لاحقةُ (ان)؛ لأجلِ تأكيدِ التّذكيرِ؛ كنحو ثُعْلُبانَ والأُفْعُوانِ (١١٠).

- بعضُ الضّمائرِ المنفصلة في التّثنيةِ والجمع؛ كنحو إيّانا، وهما، وأنتما، وهؤلاءِ، وأولائِكَ؛ لأنَّ حالَ المتكلّمِ واضحةٌ فلمْ يحتجْ إلى علامةٍ فاصلةٍ (١١١).

- ألفاظُ العقودِ منْ (٢٠ -٩٠)، وعلّتُهم في ذلكَ أنَّ ألفاظَ العقودِ يجوزُ أنْ نقدِّرَ فيها التّأنيثَ والتّذكيرَ، فأمّا علامةُ التّذكيرِ فالجمعُ بالواوِ والنّونِ، وأمّا علامةُ التّانيثِ فلأنَّ الآحادَ تستعملُ للمؤنّثِ بغيرِ الهاءِ، فلمّا اجتمعَ في الاسمِ حكمُ العلامتينِ لم يحتاجوا إلى لفظٍ لكلِّ واحدٍ منها (١١٢). ومئةٌ، وألفٌ، ومليونٌ، ومليارٌ.

- صيغةُ أفعلَ التّفضيلِ؛ كنحو أحسنَ وأكبرَ، وخيرٍ وشرٍ؛ لكنَّ الموصوفَ الذي يسبقُ اسمَ التّفضيلِ يُفرِّقُ بينَ المذكّرِ والمؤنّثِ؛ لأنّه محدّدٌ للجنسِ.

- بعضُ الكلمِ المؤنّثةِ في العربيّةِ لا يقابلُها كلمةٌ مذكّرةٌ كنحو كلمةِ «جهنَّمَ» قالَ تعالى: ﴿**هَذِهِ جَهَنَّمُ الَّتِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ**﴾ (١١٣).

ويحدثُ في بعضِ الأعلامِ المذكّرةِ في العربيّةِ التي سُمّيتْ بها بعضُ سورِ القرآنِ الكريمِ أنْ يُعبّرَ عنها بدلالةِ التّأنيثِ في السّياقِ على إرادةِ السورةِ؛ نحو قولِنَا: يوسفُ قرأتَهَا، محمّدٌ حفظتَها، ويونسُ فسّرتَها، ونحو ذلك (١١٤).

ويحدثُ في بعضِ أسماءِ المكانِ أو البلدِ أنْ تذكّرَ وتُؤنّثَ، فمنْ أنّثَ حملًا على البقعةِ أو المدينةِ، ومنْ ذكّرَ حملًا على المكانِ أو البلدِ، ومنْ ذكّرَ كذلكَ قدّرَ بأسماءِ الرّجالِ أو الحيِّ، والتأنيثِ حملًا على القبيلةِ (١١٥). ومنه قولُه تعالى: ﴿ **كَذّبتْ عادٌ**﴾ (١١٦).

وتغليبُ جنسِ الجمعِ في العربيّةِ يُحدّدُه أحيانًا إذا كانَ الجمعُ عاقلًا أو غيرَ عاقلٍ، فنقولُ: عندي خمسةَ عشرَ بنتًا وولدًا، إذ يكونُ التّغليبُ للمذكّرِ عندما يكونُ الجمعُ خليطًا منَ المذكّرِ والمؤنّثِ ممّا يعقلُ، أمّا إذا كانَ الجمعُ ممّا لا يعقلُ فإنَّنا نبني العددَ على المتقدّمِ. فنقولُ: عندي ستّةَ عشرَ جملًا وناقةً، وخمسَ عشْرَةَ ناقةً وجملًا، وإذا أضيفُ العددُ إلى معدودٍ فنبني العددَ على المتقدّمِ منهما. فنقولُ: عندي ستّةُ رجالٍ ونساءٍ، وستُّ نساءٍ ورجالٍ، ولا يجوزُ ذلكَ دونَ السّتّةِ، وفي الفصلِ بينَ العددِ والمعدودِ يتمُّ تغليبُ المذكّرِ إذا كانَ عاقلًا، وإذا كانَ غيرَ عاقلٍ فيتمُّ تغليبُ المؤنّثِ؛ نحو عندي أحدَ عشَرَ بينَ رجلٍ وامرأةٍ، وبينَ امرأةٍ ورَجلٍ، وسرْتُ ثلاثَ عَشْرَةَ بينَ يومٍ وليلةٍ، وبينَ ليلةٍ ويومٍ (١١٧).

وقدْ ساقَ ابنُ سيدَةَ أمثلةً كثيرةً منَ القرآنِ الكريمِ على ما يذكّرُ ويؤنّثُ إذْ هيَ غيرُ مستقرَّةٍ على حالٍ عندَ فصحاءِ العربِ ويرى ضرورةَ عدمِ التشدُّدِ في قضيَّةٍ لغويَّةٍ بعيدَةٍ عنِ المنطقِ العقليِّ، فليسَ القولُ بتأنيثِ جمعِ الجنسِ، أو المؤنَّثِ المجازيِّ بأولى منْ تذكيرِهِمْ، ولا هناكَ اعتباراتٌ حقيقيَّةٌ لدى بعضِ القبائلِ دونَ بعضٍ تحملُ على تقديمِ مذهبِها، وتصويبِ طريقتِها (١١٨).

وبعد:

فمقصدُ هذه المباحثةُ أنْ تُقدِّمَ وصفًا لفصيلةِ الجنسِ في العربيّةِ لتظهرَ حقيقةً بيِّنةً بأنَّ تحديدَ نوعِ الجنسِ في كثيرٍ من الكلمِ ليسَ أمرًا هيّنًا؛ فهناكَ منَ الكلمِ ما يذكّرُ وما يؤنّثُ على نحوٍ اعتباطيٍّ دونَ وجودِ سببٍ في البنيةِ المكوّنَةِ للكلمةِ.

فبابُ فصيلةِ الجنسِ في العربيّةِ من الأبوابِ التي تعتاصُ على ابنِ اللّغةِ في تحديدِ كثيرٍ من الكلمِ ممّا ليسَ في بنيتهِ إحدى علاماتِ المؤنّثِ. والمتلمّسُ لكتبِ التّراثِ ممّا تناولتْ هذا البابَ وكتبُ المذكّرِ والمؤنّثِ خاصّةً؛ يُفضي به إلى حكمٍ قويّ بأنَّ قواعدَ هذا البابِ تتفلّتُ ويصعبُ حصرَها واطّرادَها. وكلُّ اسمٍ في العربيَّةِ ينبغي أنْ يُصنَّفَ منْ جهَةِ الجنسِ، إذْ تصبحُ بعضُ هذه الأشياءِ منَ المذكَّرِ، وبعضُها منَ المؤنَّثِ لاعتباراتٍ شكليَّةٍ أحيانًا، وقدْ ظهرَ أنَّ تاءَ التّأنيثِ المربوطةَ أكثرُ علاماتِ التّأنيثِ استخدامًا في العربيّةِ؛ لذلكَ وُسِمَ ما لحقتْ به من الأعلامِ مؤنّثًا، وإنْ كانَ الذي لحقتْ به مذكّرًا معنًى فهو يوصفُ بالمؤنّثِ اللّفظيِّ.

الهوامش:

١. فندريس، اللّغة، ص ١٣٣.

٢. نيلسن، التّاريخ العربي القديم، ص٢٣١.

٣. أبو حيان، التّوحيدي، الهوامل والشّوامل، ص ٢٦٧ ٢٦٨.

٤. بنظر: فندريس، اللغة، ص٨.

٥. حسّان، تمّام، مناهج البحث في اللّغة، ص ٢١٥.

٦. ليسَ في السَّاميَّةِ المشترَكَةِ أيَّ وسيلةٍ للتمييزِ بينَ أزمنَةِ الفعلِ المختلفةِ، ولا يكادُ يوجدُ الألمانيةِ إلا زمنٌ ماضٍ واحد، إذْ إنّها تخلطُ في صيغةٍ واحدةٍ غيرِ التّامِّ (Impar-fait3) . ومنَ المستحيلِ أنْ نفهمَ شيئًا من نظام الفعل في السِّنسكريتيَّة أَو في الإغريقيَّة القديمةِ إذا لَمْ نُدخلْ في حسابِنَا هذهِ الفروقَ الدَقيقةَ أَوْ إذا رُحْنَا نبحثُ فيها عنِ التَّعبيرِ عنِ الأزمنةِ المختلفةِ، بهذهِ الفكرةِ التي تعدُّ طبيعيَّةً في لغاتِنَا.

ينظر: فندريس، اللّغة، ص١٣٥ـ١٣٦.

٧. تمييزُ الأفعالِ المبنيَّة للمعلوم منَ الأفعالِ المبنيَّةِ للمجهولِ في معظم اللُّغاتِ الهنديَّةِ الأوربيَّةِ عملُ خداع؛ لأنَّ المبنَيَ للمجهولِ في كلِّ حالاته تقريبًا لا يمكَنُ أنْ يعدَّ عكسَ المبني للمعلوم. إذ يدخلُ في المبنيِّ للمعلوم عادةً معنىً خاصٌّ يعدلُ منْ صفتِه. فالمبنيُّ للمجهولِ يعبِّرُ في الغالبِ عنْ حدثٍ تحقَّقَ وانتَهَى.

ينظر: فندريس، اللّغة، ص١٤٠ ١٤١.

٨. اللّغةُ الأستراليّةُ (ديريبل) لا يوجدُ فيها علاقةٌ بينَ الجنسِ والنّوع، ولا يوجدُ في الفرنسيَّةِ وسيلةٌ للتعبيرِ عنْ معنى الجمعيَّةِ ومعنَى الإفراديَّة، وهو نقصٌ كثيرًا ما نعاني آثارُهُ كما يقول فندريس إذْ تُثارُ مناقشاتٌ كثيرةٌ بينَ النُّحاةِ بسببِ الخلطِ بينَ الجمعِ والجمعيِّ، وسببها عدمُ وجودِ فصيلةٍ نحويَّةٍ للجمعيِّ. كذلكَ نشعرُ بشيءٍ من الضِّيقِ حينمَا لا نستطيعُ أنْ نعرفَ على وجهِ التَّخْصيص منْ قولنَا: (le cheval court) (الحصانُ يعدو)؛ إذا كانَ يُرادُ حصانٌ ما مأخوذٌ على انفرادٍ أوْ يُرادُ الخيلُ في مجموعِهَا بوجهٍ عامٍّ، فنحنُ لا نميِّزُ المفردَ منَ الجنسِ ولا الخاصَّ منَ العامِّ.

ينظر: ر. ل. راسك، أساسيّات اللّغة، ص ٥٠، وفندريس، اللّغة، ص١٣٤.

٩. ليونز، جون، اللّغة وعلم اللّغة، ص١٦٠.

١٠. ينظر: ر. ل. راسك، أساسيّات اللّغة، ص٤٧.

١١. ينظر: عبد الواحد، علي، علم اللّغة، ص٢٢٣.

١٢. هنري فليش، العربيّة الفصحى، ص١٧٣.

١٣. المرجع نفسه، ص ١٧٣.

١٤. أنيس، من أسرار اللّغة، ص١٦٠.

١٥. المرزوقي، ألفاظ الشّمول والعموم، ص٣٧.

١٦. ابن عصفور، المقرّب، ص ٩٦.

١٧. نور الدّين، عصام، مصطلح المحايد، المذكّرُ والمؤنّث المجازيّان، ص٦.

١٨. أرسطوطاليس، الخطابة، ص ١٩٩.

١٩. ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ٥٧٠.

٢٠. ينظر: فندريس، اللغة، ص١٣١.

٢١. ينظر: حجازي، محمود فهمي، علم اللّغة العربية، ص١٤٦.

٢٢. بروكلمان، فقه اللّغات السّاميّة، ص٩٥.

٢٣. سيبويه، الكتاب، ١/ ٢٢.

٢٤. ابن جني، الخصائص، ٢/ ٢٨٤، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٨٨.

٢٥. الإنطاكيّ، الوجيز في فقه اللّغة، ص٣٤٨، وبرجشتراسر، التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة، ص١١٢.

٢٦. طليمات، غازي مختار، في علم اللّغة، ص١٧٨.

٢٧. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٥٠، و ابن جني، المذكّر والمؤنّث، ص٤٥ ٤٧.

٢٨. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٥٠، وابن جني، المذكّر والمؤنّث، ص ٥٠– ٥١.

٢٩. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٥٠.

٣٠. المصدر نفسه، ص٥١.

٣١. السيوطي، المزهر، ٢/ ٢٧٧.

٣٢. المصدر نفسه، ٢/ ٢٢٥.

٣٣. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٤٧.

٣٤. إبراهيم بركات، التّأنيث في اللّغة العربيّة، ص٢٠٧.

٣٥. ابن السّرّاج، الأصول، ٢/ ٤١٤.

٣٦. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٤٧ ٤٩.

٣٧. الفرّاء، المذكّر والمؤنّث، ص٦٨

٣٨. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٥٦.

٣٩. ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ٣٢٧ ٣٢٩.

٤٠. المفضّل بن سلمة، مختصر المذكّر والمؤنّث، ص٥٣- ٥٤. وابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص ٥٠، وابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص ٤٩ ٥٠.

٤١. السّيوطي، الأشباه والنّظائر، ٢/ ١٥٧.

٤٢. ابن النّحّاس، التّعليقة على المقرّب، ص٥٩٦.

٤٣. ابن مالك، شرح الكافية الشّافية، ٢/ ٢١٨، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٨٨.

٤٤. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٦.

٤٥. سيبويه، الكتاب، ٣/ ٥٨٢، وابن السّرّاج، الأصول، ٢/ ٤٠٧، وابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢.

٤٦. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٧.

٤٧. المهلّبي، جمع الفرائد وحصر الشّرائد، ص٢٤٩ ٢٥٠، وابن السّرّاج، الأصول، ٢/ ٤٠٨، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٦، وابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢.

٤٨. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٨، وابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢..

٤٩. المهلبي، نظم الفرائد وحصر الشّرائد، ص٢٤٩، ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٨، وابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢.

٥٠. سيبويه، الكتاب، ٣/ ٥٦٨.

٥١. المهلّبي، نظم الفرائد وحصر الشّرائد، ص٢٥٠، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٨، وابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢.

٥٢. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٨.

٥٣. الفِرْزانُ مِنْ لُعَبِ الشِّطْرَنْج أَعجمي معرّب وجمعه فَرَازِينُ. ابن منظور، لسان العرب (فرزنَ) .

٥٤. الجَحْجَحُ السيد السَّمْحُ وقيل الكريم ولا توصف به المرأَة. ابن منظور، لسان العرب

(جحجح) .

٥٥. ابن السّرّاج، الأصول، ٢/ ٤٠٨ ٤٠٩، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ٩٨.

٥٦. ابن عصفور، المقرّب، ص٤٦٢.

٥٧. المهلبي، نظم الفرائد وحصر الشّرائد، ص٢٤٩.

٥٨. المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

٥٩. الجرجاني، الجمل، ص٣٥.

٦٠. ابن الأنباري، المذكّر والمؤنّث، ص٢٢٤.

٦١. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٣.

٦٢. الفرّاء، المذكّر والمؤنّث، ص١١٠.

٦٣. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص ١٠٠.

٦٤. سيبويه، الكتاب، ٤/ ٣١٦ـ ٣١٧.

٦٥. ابن جني، الخصائص، ٢/ ١٩٦ـ ١٩٧.

٦٦. الحريري، درّة الغوّاص في أوهام الخواص، ص١٣٩.

٦٧. ابن يعيش، شرح المفصّل، ١/ ١٠٩.

٦٨. المصدر نفسه، ١/ ١٠٩.

٦٩. الزجاجي، حروف المعاني، ص٧٠.

٧٠. ينظر: عبد التواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، ص٢٦٤.

٧١. ابن منظور، لسان العرب، ٦/ ٧٣ (خنفس) .

٧٢. ابن الحاجب، أمالي ابن الحاجب، ٢/ ٨٥٩.

٧٣. ابن عصفور المقرّب، ص٣٨٠ ٣٨٢، والأشموني، شرح الأشموني، ١/ ٣٩٦ـ ٤٠٠.

٧٤. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص ٩٠.

٧٥. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص ٩٣، وابن الأنباري، البُلْغةُ في الفَرْق بين المذكّر والمؤنّث، ص٧٧.

٧٦. ابن سيدة، المخصص، ٥/ ٦٨.

٧٧. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٧.

٧٨. ابن مالك، شرح الكافية الشّافية، ٢/ ٢٢٢.

٧٩. الزّجاجي، كتاب الخطّ، ص ٣٠، وابن مالك، شرح الكافية الشّافية، ٢/ ٢٢٤ ٢٢٥، وابن الحاجب، الكافية في النّحو، ٢/ ١٦٦ ١٦٧. وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٧.

٨٠. في الأصل «أرطا ومعزا»، والأرطى: نوع من الشّجر ينبت بالرّمل، واحدته أرطاة، والألف في الكلمتين للإلحاق، ابن منظور، لسان العرب، ٧/ ٢٧٧، (معز) . و٩/ ١٢٢، (أرطا) .

٨١. العظيم الشديد، ابن منظور، لسان العرب (قبعثر) .

٨٢. ابن السّرّاج، الأصول في النّحو، ٢/ ٤١٠ـ ٤١١، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١١٠.

٨٣. يرى بعض علماء العربيّة أنّ الكسرة ممّا يؤنّث به، وإنّما الكسرة من الياء، سيبويه، الكتاب، ٣/ ٢٧٢، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٣/ ٩٢، والمرادي، الجنى الدّاني، ص١٨١.

٨٤. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٣/ ٨٦.

٨٥. المبرّد، المقتضب، ١/ ٢٧٠.

٨٦. سيبويه، الكتاب، ١/ ٢٠، والمبرّد، المقتضب، ٢/ ٩٠.

٨٧. ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي، ٢/ ١٤.

٨٨. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٣/ ٩٨ ٩٩.

٨٩. المبرّد، المذكّر والمؤنّث، ص١١٠.

٩٠. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٦٩.

٩١. ينظر: الصّالح، صبحي، دراسات في فقه اللّغة، ص ٨٦ ـ٨٧.

٩٢. ابن جني، المذكّر والمؤنّث، ص٧٢، وابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٨١.

٩٣. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٧٦.

٩٤. الفرّاء، المذكّر والمؤنّث، ص٩١، وابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٦٥.

٩٥. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٨٩.

٩٦. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ١/ ٦٨٩ (قلب) .

٩٧. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٦.

٩٨. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٢.

٩٩. الفرّاء، المذكّر والمؤنّث، ص٦٧.

١٠٠. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٦٩، والمبرّد، المذكّر والمؤنّث، ص ١٢٤، وابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٦.

١٠١. المبرّد، المذكّر والمؤنّث، ص٨٦، ص١١٥، والفرّاء، المذكّر والمؤنّث، ص١٠١، وابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٦٨.

١٠٢. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٥/ ١٠٣.

١٠٣. سورة الحجرات، آية ١٤.

١٠٤. سيبويه، الكتاب، ٢/ ٢١٢، والمبرّد، الكامل، ١/ ١٤٨..

١٠٥. الجعبري، تدميث التّذكير في التّأنيث والتّذكير، ص٧١.

١٠٦. ابن سيدة، المخصّص، ١٦/ ١٢١.

١٠٧. ابن جني، المذكّر والمؤنّث، ص ٥٦.

١٠٨. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص ٨٠.

١٠٩. المصدر نفسه، ص ٨٦.

١١٠. ابن التّستري، المذكّر والمؤنّث، ص٥٩، ٦٦ وابن جني، المذكّر والمؤنّث، ص٥٦، ٦١.

١١١. ابن يعيش، شرح المفصّل، ٣/ ٩٨.

١١٢. الورّاق، علل النحو، ص٦٧٨.

١١٣. سورة يس، آية ٦٣.

١١٤. الجعبري، تدميث التّذكير، ص١٠٥،

١١٥. ابن هشام اللّخمي، شرح الفصيح، ص٢٣٤، والجعبري، تدميث التّذكير، ص١٠٤.

١١٦. سورة القمر، آية ١٨.

١١٧. ابن عصفور، المقرّب، ص٣٧٧ـ ٣٧٨، والجعبري، تدميث التذكير، ص٧٠.

١١٨. ابن سيدة، المخصّص، ٥/ ٦٨ ٦٩.

المصادر والمراجع:

١. أرسطو طاليس، فن الشّعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النّهضة المصريّة، ١٩٥٣م.

٢. الأشموني، الحسن نور الدّين بن محمّد (ت٩٠٠هـ) ، شرح الأشموني، على ألفيّة ابن مالك، ط١، (قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه حسن حمد) ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٨م.

٣. الإنطاكي، محمّد، الوجيز في فقه اللّغة، ط٣، مكتبة دار الشّرق، بيروت، (د. ت) .

٤. ابن الأنباري، أبو البركات كمال الدّين، (ت٥٧٧هـ) . البُلْغةُ في الفَرْق بين المذكّر والمؤنّث، تحقيق رمضان عبد التوّاب، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٦م.

٥. أنيس، إبراهيم، من أسرار اللّغة، ط٣، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصريّة، ١٩٦٦م.

٦. برجشتراسر، التّطوّر النّحويّ للّغة العربيّة، إخراج رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي القاهرة، ودار الرّفاعي، الرّياض، ١٩٨٢م.

٧. بركات، إبراهيم، التّأنيث في اللّغة العربيّة، ط١، القاهرة، دار الوفاء للطّباعة والنشر والتّوزيع، ١٩٨٨م.

٨. بروكلمان، كارل، فقه اللّغات السّاميّة، ترجمة رمضان عبد التوّاب، ط١، الرّياض، جامعة الرّياض، ١٩٧٧م.

٩. ابن التّستري، سعيد بن إبراهيم، (ت٣٦١هـ) . المذكّر والمؤنّث، تحقيق أحمد عبد المجيد هريدي، ط١، دار الخانجي بالقاهرة، ودار الرّفاعي بالرّياض، ١٩٨٣م.

١٠. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرّحمن، (ت٤٧١هـ) . الجمل، تحقيق علي حيدر، (د. ط) ، دار الحكمة، دمشق، ١٩٧٢م.

١١. الجعبري، إبراهيم عمر، (ت٧٣٢هـ) . تدميث التّذكير في التّأنيث والتّذكير، تحقيق محمّد عامر حسن، ط١، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات، بيروت، ١٩٩١م،

١٢. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ) :

- الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة.
- المذكّر والمؤنّث، تحقيق وتقديم طارق نجم عبد الله، ط١، دار البيان العربي، جدّة، ١٩٨٥م.

١٣. ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان، (ت٦٤٦هـ) . أمالي ابن الحاجب، دراسة وتحقيق فخر صالح قدارة، ط١، دار عمّار، عمّان ودار الجيل، بيروت، ١٩٨٩م.

١٤. ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان جمال الدّين (ت٦٤٦هـ) ، الكافية في النّحو، شرحه الشيخ رضيّ الدّين الأستراباذي (ت٦٨٦هـ) ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٥م.

١٥. حجازي، محمود فهمي، علم اللغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

١٦. الحريري، القاسم بن عليّ، (ت٥١٦هـ) . درّة الغوّاص في أوهام الخواص، تحقيق عرفات مطرجي ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٩٨م.

١٧. حسّان، تمّام، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م

١٨. أبو حيّان، عليّ بن محمّد بن العبّاس التّوحيدي (ت٤٠٠هـ) . الهوامل والشّوامل، نشر أحمد أمين والسّيّد أحمد صقر، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، ١٩٥١ م.

١٩. ر. ل. راسك، أساسيّات اللّغة، ترجمة رانيا إبراهيم يوسف، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٠. ابن رشد، أبو الوليد محمّد بن أحمد، (ت٥٨٢هـ) . تلخيص الخطابة، تحقيق محمّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢١. الزّجّاجي، أبو القاسم عبد الرّحمن بن إسحاق، (ت٣٣٧هـ) . حروف المعاني، تحقيق علي توفيق الحمد، ط١، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.

٢٢. ابن السّرّاج، أبو بكر محمّد بن سهل النّحوي، (ت٣١٦هـ) ، الأصول في النّحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، ط٣، بيروت، مؤسسة الرّسالة، ١٩٩٦م.

٢٣. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، (ت١٨٠هـ) ، الكتاب، ط٢، تحقيق ودراسة عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٢ م.

٢٤. ابن سِيْدَه، أبو الحسن عليّ بن إسماعيل، (ت٤٥٨هـ) . المخصّص، المكتب التّجاري، بيروت، (د. ت) .

٢٥. السّيوطي، جلال الدّين عبد الرحمن، (ت٩١١هـ) ، الأشباه والنّظائر في النّحو، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت) .

٢٦. السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبط وتصحيح محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، ط٣، دار الحرم للتراث، القاهرة، (د. ت) .

٢٧. الصّالح، صبحي إبراهيم (ت ١٤٠٧هـ) ، دراسات في فقه اللغة، ط١، دار العلم للملايين ١٣٧٩هـ- ١٩٦٠م.

٢٨. طليمات، غازي مختار، في علم اللّغة، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٧م.

٢٩. ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي، (ت٦٩٦هـ) . المقرّب، ومعه مُثل المقرّب، ط١، تحقيق عادل عبد الموجود وعليّ معوَّض، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٨م.

٣٠. الفرّاء، أبو زكريّا يحيى بن زياد، (ت٢٠٧هـ) . المذكّر والمؤنّث، تحقيق وتقديم رمضان عبد التوّاب وصلاح الهادي، ط١، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م،

٣١. فليش، هنري، العربيّة الفصحى، ط١، تعريب وتحقيق عبد الصّبور شاهين، ط١، بيروت، المطبعة الكاثوليكيّة، ١٩٦٦م.

٣٢. فندريس، جوزيف، اللّغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمّد القصّاص، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٥٠م.

٣٣. عبد التواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.

٣٤. ليونز، جون، اللغة وعلم اللغة، ط١، دار النهضة العربية، (د. ت) .

٣٥. ابن مالك، جمال الدّين محمّد بن عبد الله الطّائيّ، (ت٦٧٢هـ) . شرح الكافية الشّافية، تحقيق علي محمّد عوض وعادل عبد الموجود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

٣٦. المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد، (ت٢٨٥هـ) . الكامل في اللّغة والأدب، عارضه بأصوله وعلّق عليه محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

٣٧. المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد، (ت٢٨٥هـ) . المذكّر والمؤنّث، تحقيق وتقديم رمضان عبد التوّاب وصلاح الهادي، ط١، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٨. المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد، (ت٢٨٥هـ) . المقتضب، ط١، تحقيق محمّد عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٦٣م.

٣٩. المرادي، بدر الدّين الحسن بن قاسم، (ت٧٤٩هـ) . الجنى الدّاني في حروف المعاني، ط١، تحقيق فخر الدّين قباوة ومحمّد نديم الفاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٢م.

٤٠. المرزوقي، أبو عليّ بن الحسين، (ت٤٢١هـ) . ألفاظ الشّمول والعموم، تحقيق خليل إبراهيم العطيّة، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٤م.

٤١. المفضّل بن سلمة بن عاصم، (ت٢٩٠هـ) . مختصر المذكّر والمؤنّث، تحقيق وتقديم رمضان عبد التوّاب، ط١، الشّركة المصريّة للطّباعة والنّشر، القاهرة.

٤٢. ابن منظور، أبو الفضل محمّد بن مكرم، (ت٧١١هـ) . لسان العرب، ط١، دار صادر، بيروت.

٤٣. ابن النّحّاس، بهاء الدّين أبو عبد الله، (ت٦٩٨هـ) . التّعليقة على المقرّب، تحقيق جميل عبد الله عويضة ط١، وزارة الثّقافة، عمّان، ٢٠٠٤م.

٤٤. نور الدّين، عصام، مصطلح المحايد، المذكّرُ والمؤنّث المجازيّان، الشركة العالميّة للكتاب، دار الكتاب العالمي، بيروت، ١٩٩٠م.

٤٥. نيلسن، ديتلف، وفرتز هومل وآخرون، التّاريخ العربي القديم، ترجمة فؤاد حسنين علي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ١٩٥٨م.

٤٦. ابن هشام اللّخمي، (ت٥٧٧هـ) . شرح الفصيح، تحقيق مهدي عبد جاسم، ط١، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٨م.

٤٧. وافي، علي عبد الواحد، علم اللغة، ط١، نهضة مصر للطباعة والنشر.

٤٨. الورّاق، أبو الحسن محمّد بن عبد الله، (ت٣٨١هـ) . علل النحو، تحقيق محمود محمّد نصّار، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠٠٢م.

٤٩. ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن وهب الكاتب، (ت٢٨٥هـ) . البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٦م.

٥٠. ابن يعيش، موفق الدّين، (ت٦٤٣هـ) . شرح المفصّل، مكتبة المتنبي، القاهرة، (د. ت) .

9. References should follow rules as follows:
   (a) If the reference is a book, then it has to include the author name, book title, translator if any, publisher, place of publication, edition, publication year, page number.
   (b) If the reference is a magazine, then it has to include the author, paper title, magazine name, issue number order by last name of the author.
10. References have to be arranged in alphabetical order by last name of the author.
11. The researcher can use the APA style in documenting scientific and applied topics where he points to the author footnotes.

Guidelines for Authors

The Journal of Al-Quds Open University For Research & Studies Publishes Original research documents and scientific studies for faculty members and researchers in Alquds Open University and other local, Arab, and International universities with special focus on topics that deal with open education. The Journal accepts papers offered to scientific conferences.

Researchers who wish to publish their papers are required to abide by the following rules:

1. Papers are accepted int both English and Arabic.
2. each paper should not exceed 32 pages or 7500 words including footnotes and references.
3. Each paper has to add new findings or extra knowledge in its field.
4. Papers have to be on a “CD” or “E-mail” accompanied by three hard copies. Nothing is returnable in either case: published or not.
5. An abstract of 100 to 150 words has to be included. The language of the abstract has to be English if the paper is in Arabic and has to be Arabic if the paper is in English.
6. The paper will be published if it is accepted by at least two revisers. The Journal will appoint the revisers who has the same degree or higher than the researcher himself.
7. The researcher should not include anything personal in his paper.
8. The owner of the published paper will receive one copy of the Journal in which his paper is published.

FOR CORRESPONDENCE AND SENDING RESEARCH USE THE FOLLOWING ADDRESS:

Chief of the Editorial Board of the Journal of Al-Quds Open University for Research & Studies

Al-Quds Open University

P.O. Box ; 51800

Tel: 02-2984491

Fax: 02-2984492

Email: hsilwadi@qou.edu

Graphic Design & Production
Deanship of Scientific Research & Graduate Studies

Al-Quds Open University

Tel: 02-2952508

Journal of
Al-Quds Open University
for Research & Studies